

El tercer relato



Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

Tesis Doctoral.
Prof. Emérito Carlos A. Vallina
Director: Prof. Alfredo Alfonso

Año 2015

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

Trabajo de Tesis realizado como requisito para optar al título de

DOCTOR EN COMUNICACIÓN

TÍTULO DEL TRABAJO

EL TERCER RELATO

Representaciones cinematográficas, audiovisuales y artísticas sobre
la represión política en Argentina 1972 – 1973 / 1995 – 2010.

Lenguajes y memoria.

AUTOR: Prof. Emérito. Carlos A. Vallina

DIRECTOR: Prof. Alfredo Alfonso

A Isidoro y Jesús Peña,

Compañeros secuestrados-desaparecidos

Agradecimientos

A mi esposa Elina Urdangaray, a mis hijas Cecilia y Julieta, a mis nietos Lisandro López y Adela Arengo, a Martín Prieto y a Fernando Martín Peña.

A Lía Gómez, cuya contribución fue fundamental para la realización de esta Tesis.

A Florencia Saintout, Jorge Bernetti, Pablo Bilyk, Ma. Emilia Martinuzzi y a la Facultad de Periodismo y Comunicación Social que me brindó su afecto y generosidad.

A Alfredo Alfonso por su confianza.

A Franco Jaubet y a la Cátedra de Análisis y Crítica de Medios.

A Albertina Carri por su cariño y por su obra.

A la historia común con Carlos Giordano, Carlos Milito, Miguel Mendoza Padilla, Paula Porta y Silvina Souza.

A Silvia Oroz, Diego Eijo y a los compañeros que partieron Ricardo Moretti, Alfredo Oroz y Eduardo Giorrello.

A la Facultad de Bellas Artes y a su Escuela de Cine.

ÍNDICE

RESUMEN.....	7
PRELUDIO.....	9
CECILIA TIENE UNA IMAGEN	9
INTRODUCCIÓN	15
PARTE I.....	39
EL TRATO.....	39
LA PRESENCIA DE UNA NIÑA, EL ORIGEN DE UN ACUERDO.	39
LA ELECCIÓN DE UN MÉTODO	45
ESCENAS DE LA MEMORIA: BARTHES Y MI PADRE	57
LA RESPONSABILIDAD	68
MEMORIA Y UNIVERSIDAD	68
EL PROYECTO MAYOR	85
DOSSIER.	88
<i>Clásicos y Nativos</i>	<i>88</i>
<i>Para acabar de una buena vez por todas con la palabra horror</i>	<i>97</i>
<i>Entrevista a Carlos Vallina realizada el día viernes 30 de noviembre de 2007 entre las 17:00 y las 20:00 horas. Por Jimena Repetto (UBA).</i>	<i>99</i>
<i>La Representación de la Tortura en un film militante argentino de 1973.....</i>	<i>114</i>
<i>Comentarios sobre el texto de Leonardo Maldonado.</i>	<i>134</i>
CORREOS CON EL INVESTIGADOR AUDIOVISUAL PETER B SCHUMAN.....	135
FILMANDO A SANTUCHO.....	138
“PRINCIPIO 6”: FILM DOCUMENTAL PARA DIFUNDIR LA PREVENCIÓN DEL ABANDONO INFANTIL.	149
PARTE II.....	155
DOSSIER II:	155
<i>El Prontuario.....</i>	<i>155</i>
<i>Hacia la reapertura: La investigación de Romina Massari</i>	<i>191</i>
<i>Reyna</i>	<i>197</i>
MEMORIA Y REPRESENTACIÓN.....	202
CECILIA TIENE UNA IMAGEN II	215
PARTE III.....	222
EL SILENCIO DE LA INFANCIA EN EL CINE	222
ALBERTINA CARRI.....	224
M. NICOLÁS PRIVIDERA.....	252
MEMORIA Y LITERATURA.....	263
UNA MISMA NOCHE.....	263
ELECCIONES PRIMARIAS (SILVIA HOPENHAYN)	274

LA CASA DEL INFIERNO.....	282
EL NOMBRE DE VICTORIA	286
REPRESENTACIONES Y RECUPERACIONES EN EL TEATRO	289
MI VIDA DESPUÉS. LOLA ARIAS.....	289
PARTE IV	303
LO QUE RESTA.....	303
ANEXOS.....	315
EL TRATO.....	316
BIBLIOGRAFÍA	327
FILMOGRAFÍA:	334
TEATRO:	336
TEXTOS:.....	336

TÍTULO DEL TRABAJO

El Tercer Relato

Representaciones cinematográficas, audiovisuales y artísticas sobre la represión política en Argentina 1972 – 1973 / 1995 – 2010. Lenguajes y memoria.

Resumen

La represión política, las formas del genocidio en la nación argentina y la configuración de un corpus orgánico que lo ubicara en el territorio de la memoria, a través de las obras comunicacionales en el marco de lo audiovisual y de otros modos del campo estético y ensayístico, constituyen el escenario básico para el desarrollo de la investigación que permita la constitución de un pensamiento crítico en torno a las relaciones que ambos mundos proponen.

Las tensiones que ha suscitado tal vínculo, o su posibilidad, expresan desde posiciones de extrema negatividad, hasta resoluciones que han puesto en cuestión los saberes históricos, las convicciones y las producciones en torno a la recuperación de las construcciones, que desde el orden de lo estético han sido creadas para dar a conocer, hacer público y difundir la complejidad de la tragedia abordada.

Corresponde entonces en la presente investigación establecer tales vínculos a través de las formas de representación estético comunicacional, en particular en el campo audiovisual, entre la generación denominada de los 70, y la que produjo su irrupción al final de la crisis de los 90. Formas, relatos, obras y acciones que expresan temáticas comunes y similares perspectivas críticas, pero configuran sus realizaciones a partir del reconocimiento diferenciado, ya sea por el imperativo de lo real, abordado con premisas objetivistas, estructuras experimentales y de fusión de tendencias clásicas y de vanguardia. Y la consideración que deviene de identidades proyectadas con igual legitimidad en el plano de la subjetividad, de diferentes condiciones históricas y tecno – expresivas a fin de posibilitar la comprensión de los mundos creados en la definición concurrente de identidad, memoria y verdad. El problema intenta ubicar el sentido de tales transformaciones. Podemos decir que el objeto de estudio es un cruce de tiempos, la coincidencia estructural de una diversidad de formas comunicantes, y de cronologías fracturadas por la acción de la historia, la memoria, la afectividad, y la necesidad de procesar un campo de conocimiento que le de sentido al todo.

PALABRAS CLAVES

Cine –Lenguaje – Representación - Memoria – Relato -

Preludio

Cecilia tiene una imagen



Haría un *travelling*, que lentamente se desplazara para poder abarcar la totalidad de la fila de los diecinueve militantes, combatientes, resistentes, revolucionarios que van a ser fusilados eternamente. Tres sobrevivirán, en esa circunstancia, dieciséis morirán bajo las balas de todas las dictaduras.

Luego ingresaría en una composición próxima a sus rostros para intentar captar su fisonomía, sus expresiones, en planos medios y primeros, quizá para llegar a algún detalle, fundamentalmente de sus ojos, sería algo así como una muda entrevista, que en un esfuerzo quizás algo desesperado me sitúe en el mismo lugar en el cual los maestros reconocían la significación profunda de su encuadre. Algunos con la fe en encontrar en sus imágenes el

vestigio de dios, otro quizás la sorprendente trascendencia de la realidad, o la complejidad de ella, o su belleza trágica.

Podría ampliar el encuadre, y en su lejanía provocar a un posible espectador, a un acercamiento mental, a un esfuerzo de la percepción, tratando de armonizar en esta planificación fílmica una secuencia cuya autonomía, su profundidad de campo haga estremecer el espíritu del creador de *El ciudadano*.

Entonces fusionaría aquel travelling sobre el castillo, en una sobreimpresión histórica con otro ciudadano, esta vez colectivo, en las antípodas de aquel ejercicio del poder que permite iniciar el puzzle que haga comprender lo que intentaba aquel periodista en la ficción, lo que otro periodista ofrecía con otra perspectiva, en otra masacre. Más cerca nuestra, más personal.

La profundidad de campo, fue el descubrimiento de pioneros en la realización y en la teoría, un marco suficiente para que nos alentaran a pensar en el concepto de plano-secuencia. En una unidad de sentido donde el corpus de lo visible debe verse en correspondencia con el conjunto de los objetos y espacios, con las dinámicas interiores, las variables de las reflexiones lumínicas, la temporalidad, la duración, el curso del relato.

La sospecha de la modernidad introdujo la dimensión del fuera de campo, casi como una proyección en movimiento de las abstracciones plásticas, una sobredimensión del contexto, de aquello que es aludido en su ausencia, que es celebrado por sugerente, inquietante, algo enigmático, que dejara en la penumbra del misterio el vínculo con el estremecimiento inconsciente de nuestro espectador.

¿Cómo narrar Trelew y sus consecuencias posteriores?

Quizás deba dejar que se acerque al recuerdo de dos relatos. Esta vez literarios, uno del escritor norteamericano Ambrose Bierce, *El puente sobre el Río del Búho*, del libro *Cuentos de soldados y civiles* (1891).

Un caballero del sur en la guerra civil de los Estados Unidos, es decir aquel país dividido por la disputa sobre la producción, la esclavitud, la tenencia de la tierra, los derechos sociales, es condenado a muerte. Como toda sentencia de ese tipo se cumplirá al amanecer,

todavía la oscuridad domina, y las luces del campamento recuerdan los fusilamientos de la Moncloa.

Goya preside nuestras imágenes cuando se trata de las ejecuciones invasoras. Un mundo oscuro iluminado con los destellos del fuego, y a la espera de las primeras señales del día.

Redoblantes, marcialidad del pelotón, algunos escasos gritos de mando, el silencio. Y un puente que olvidará durante un rato su función, para convertirse en cadalso. La soga preparada, el rostro del condenado quizás pálido pero entero.

La ceremonia da lugar al leve empujón y en la caída hacia el destino final interviene una suerte de azar, de accidente o vaya a saber...Y el nudo cede, se desliza o se rompe o se corta y el hombre cae al vacío y al agua del río que corre indiferente.

Digamos que el relato es interpretado filmicamente por un francés, eximio documentalista que se atrevió a trasponer a imágenes audiovisuales la ficción del “gringo viejo”. Se trata de Robert Enrico. Y en ese instante al hundirse en el cauce profundo, su visión se afecta, y comienza a percibir los mínimos detalles a su alrededor, los peces, la vegetación subacuática floreciendo, las balas que pican como insectos voladores, arañas tejiendo pacientemente su red, los rayos de luz, en suma esa vida que parecía perdida.

Luego, enfurecido en esa oscilación casi onírica entre su salvación y la derrota, nada, con la violencia de sus brazos para alejarse, o quizás para acercarse a esa mansión de la que sin duda es de su pertenencia, y se afirma aun más la convicción en el claroscuro de la noche americana, que el realizador tuvo la astucia de rodar en pleno día cerrando su ojo para percibirlo como una noche de luna, porque una bella mujer aunque esté lejana, agitando su vestido blanco se acerca en su dirección hasta casi lograr ser durante un instante balanceada en los brazos del hombre como si se tratara de un baile de salón como los de antaño, y en ese momento el caballero queda colgado.

El segundo relato, *El milagro secreto*, de Jorge Luís Borges, que integra el libro *Ficciones* de 1944, narra la historia de Jaromir Hladík, un escritor checo que es detenido, de manera kafkiana, por las fuerzas invasoras del nazismo, y condenado a muerte, más concretamente a ser fusilado, luego de las nueve de una mañana de marzo.

Como los autores literarios referidos en su obra, exhibe una suma de prolíficas escrituras de la más diversa especie, y esencialmente un versificación dramática que inconclusa se convierte en núcleo de significación de las auténticas fuerzas en pugna que refieren al tiempo histórico o al infinito.

Dios preside la existencia de ese tiempo sin bordes, sin fronteras, mientras que la urgencia del acto final del creador humano, lleva al mismo a pedirle a la divinidad un tiempo que le permita concluir los capítulos necesarios que aún faltan, como si ese futuro cerrara un círculo perfecto de legitimación de su existencia.

Un año le es concedido, en una ambivalencia que nos conduce a lo onírico, al mundo de los sueños que es el único que nos podemos permitir en la imaginación, en la voluntad de proyecto o bajo otras formas de la inspiración o el delirio.

Y ahí ya quizás concedido el plazo, en el forzado claustro, en la prisión más grave que la de los muros, que es la del tiempo, Hladík da fin a su tarea.

El lapso entre su deseo y lo posible merece ser citado:

“El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro... Pensó estoy en el infierno, estoy muerto. Pensó estoy loco. Pensó el tiempo se ha detenido. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento. Quiso ponerlo a prueba: repitió (sin mover los labios) la misteriosa cuarta égloga de Virgilio. Imaginó que los ya remotos soldados compartían su angustia: anheló comunicarse con ellos. Le asombró no sentir ninguna fatiga, ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad. Durmió, al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar, el mundo seguía inmóvil y sordo. En su mejilla perduraba la gota de agua; en el patio, la sombra de la abeja; el humo del cigarrillo que había tirado no acababa nunca de dispersarse.”
(Borges, Jorge Luis. *El milagro secreto*, en *Ficciones*. Buenos Aires, 1944).

Interesa quizás observar que la percepción óptica, la imaginación y el pensamiento visual han sido fuente de las descripciones literarias más fecundas y a su vez ellas nos remiten a esa interioridad que el mundo contemporáneo de la imagen articula con una gnoseología que muta de lo visible a lo invisible, de la constitución de un campo, así como de la indicación de un contracampo. El brazo de ese sargento, el humo del cigarrillo y el discurrir inevitable del tiempo.

La imagen de los fusilados de Trelew es un equivalente del condenado en el cuento, y todos los actantes que ejercerán el horror sobre ellos, un fuera de campo ominoso cuyo sentido es exactamente contrario a las pulsiones de los sacrificados, dada la brutal voluntad de exterminio y ninguna otra intención, ninguna causa a la que asista la razón, ninguna condición que lo justifique:

Quizás haya que explorar otro fuera de campo, no el derivado de una mecánica puesta en escena de un espacio, sino el surgido en la profunda necesidad de recrear esos instantes. De esto se trata el presente estudio. El que nos habilita una y otra vez a preguntarnos, a reconstruir, quizás a sentir o intentar hacerlo que mundos habitaban las mentes y los corazones de nuestros compañeros.

¿Es que acaso nos interesa el capitán Sosa, salvo para condenarlo? ¿Reconstruir ahora nuevamente sus posiciones, las armas que exhibían, la ferocidad de sus rostros, la fría indiferencia de sus miradas y probablemente el odio tan helado como sus razones?

“Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.” (Borges, Jorge Luis. El milagro secreto, en Ficciones. Buenos Aires, 1944).

Sin embargo, el drama no ha concluido, la verdad y la justicia es un proceso abierto que encuentra logros indiscutibles en una larga marcha del pueblo argentino, y que es quizás el milagro público que aquellos luchadores soñaban, o sencillamente deseaban para ese trunco futuro que ellos no pudieron vivir.

Estos treinta años largos de persistencia institucional han constituido ese milagro, de ningún modo armado de magia o misticismo sino de voluntad política, pero y junto a ella, voluntad estética que involucra un antes y un después si consideramos a la cultura y al arte, en suma: la imaginación crítica, la creación narrativa, las manifestaciones callejeras más diversas, las líricas y las prácticas, los muros, las pantallas, los escenarios, los cantos y los gritos.

Las formas de las representaciones han permitido configurar un corpus invocativo en algunos casos, convencional en otros, testimonial en gran medida, subjetivo en su necesidad legitimante, vinculado a los movimientos generados por el propio desarrollo histórico tales como el de los familiares, madres, abuelas, hijos, así como el de aquellos que solo pudieron explorar los acontecimientos y las pérdidas, explorándose a sí mismos fuera de toda consigna, atados únicamente a su dolor o a su cuestionamiento, a su sensorium o a la ausencia de él, o a las posibilidades inéditas que las tecnologías contemporáneas permiten en su portabilidad y operatividad en cuanto registro sea posible con tal de aportar aún en forma de resistencia, de rabia o de desprecio, de crítica o comprensión.

La política exige formas de representación, por lo menos en aquello que establece nuestro consenso y que implica el mayor respeto posible por las libertades públicas y las justicias sociales. Pero al mismo tiempo las representaciones estéticas son ámbitos donde se gobiernan las mismas intenciones que posee aquella pero bajo los rasgos profundos de la sensibilidad, de las resonancias emocionales, y de las proyecciones que cada ser alimenta en su existencia, y ese gobierno sólo es posible si se respetan las representaciones que emergen de tales necesidades, y uno de esos respetos, obligación y contribución, es abrir de modo persistente en el campo académico e intelectual la investigación correspondiente.

INTRODUCCIÓN

Todo está en movimiento

“Y éstas fueron las Dos Batallas de Megafón que debí narrar tan solo en sus vicisitudes exteriores. El fondo secreto de la gesta megafoneana está hoy, según dicen, en dos organismos iniciáticos que se ocultan uno en Villa Crespo y el otro en San José de Flores. Al parecer, el de Flores consagra sus esfuerzos a estudiar la doctrina en todos y cada uno de sus matices; y el de Villa Crespo, dado más a la acción que a la meditación, trabajaría en una praxis que a mi entender, y si ese organismo la concretara realmente, haría polvo el esquema gris de Buenos Aires y del país entero. Se trataría de buscar y encontrar el miembro viril de Megafón, su falo ausente que patricia Bell substituyó con uno de terracota inmóvil. A esa búsqueda o encuesta del falo perdido serían invitadas las nuevas y tormentosas generaciones que hoy se resisten a este mundo con rebeldes guitarras o botellas molotov, dos instrumentos de música.

El problema está en la localización exacta del falo, ya que (nadie lo duda) ese órgano fue hallado en su día con las demás piezas anatómicas del héroe escondido más tarde con fines traicioneros. Estaría oculto, según contradictorios investigadores, en el gorro frigio de la República marmórea que tiritó o suda en la Pirámide; o en los duros juanetes del Obelisco; o en el sótano del Ministerio de

Hacienda y encadenado allá en razón de su peligrosidad revolucionaria; o en una caja fuerte del Banco de Boston y disfrazado según las estrategias del imperialismo; o en el reloj asmático de la Torre de los Ingleses; o astutamente olvidado en un friso de la catedral metropolitana.

Sea como fuere, todo aquí está en movimiento y como en agitaciones de parto ¡Entonces, dignos compatriotas, recomencemos otra vez! Así lo aconsejaba Heródoto, gran farol de la Historia, que sabía un kilo. ¡Y adiós, que me voy!”

Megafón o la guerra. Leopoldo Marechal, 1970

El objeto de estudio es un cruce de tiempos, la coincidencia estructural de una diversidad de formas comunicantes, y de cronologías fracturadas por la acción de la historia, la memoria, la afectividad, y la necesidad de procesar un campo de conocimiento que le dé sentido al todo.

El origen conceptual del proyecto, surge de la lectura interesada por el aspirante de un artículo denominado “El trato” publicado en el año 2009, en donde la autora Cecilia Inés Vallina describe con prolija intensidad y en una operación recuperatoria de su memoria, la experiencia vivida en el carácter de actriz infantil, cuando a sus cinco años de edad participó en el primer film de largometraje de Derechos Humanos de la argentina, que se constituyó en un hito latinoamericano y también mundial sobre las dimensiones horribles del uso de la tortura como instrumento político.

“Mi cabeza se mueve entre dos relatos, uno, el de la representación cinematográfica e un secuestro en la cual observo, a los cinco años, como se llevan a mi papá en la ficción. El otro, la primera historia que escucho, a los diez, de un secuestro real. Tengo un imaginario propio del tema, lo cargue todo este tiempo sin saber en que punto uno y otro se juntaban. Un día, hace no mucho, lo entendí en el momento en que ponía el VHS en el que estaba copiada la película Informes y Testimonios sobre la tortura política en la argentina para mostrarles “mi película” a unos amigos, más como una filmación casera de mi infancia que como eso que es independientemente de mí, un documental sobre la tortura y la represión en la argentina de principios de los 70. Esos dos relatos se juntan por primera vez en mí, se juntan acá. En este, que es el tercero” (Cecilia Vallina. El Trato. Crítica del Testimonio. 2009. p185)

Es también, la posibilidad de una apropiación académica cuyo fin es sistematizar las razones socioculturales, políticas y estéticas que configure una contribución teórica en referencia al film denominado “Informes y testimonios sobre la tortura política en la argentina 1972 – 1973”, en la que la autora mencionada participó y el responsable del proyecto presente codirigió, siendo además su padre.

El artículo referido describe las condiciones por las cuales lo vivido en la ficción reconstructiva y documentaria, en el relato que provisoriamente estableceremos como ensayo audiovisual de interpretación, denuncia y militancia, que equivale al género ensayístico de alto valor crítico en latinoamerica, como una anticipación de lo vivido por la autora en su propia experiencia personal, en ocasión de la tortura, el secuestro y la

desaparición de los padres de niños y de familias que se vincularon por amistad y compromiso, en la propia realidad sociopolítica de la década del 70.

Esta síntesis existencial y conceptual lleva a mencionar la condición escritural, como “**el tercer relato**”, que implica una consideración en perspectiva histórica de aquella representación estético política, desde los imaginarios del presente. Válidos tanto para lo arriba descripto como para los terceros relatos de la generación surgida con movimientos de derechos humanos de la posdictadura. En particular el de los hijos y nietos de los secuestrados desaparecidos.

Narrativas que comenzaron a exhibir un universo que esencialmente a través de lo comunicacional, del orden de lo artístico, de las manifestaciones expresivas de los lenguajes cinematográficos, teatrales, periodísticos, y en el marco de profundas transformaciones del Estado nacional, lograron situar el campo de la memoria como un lugar activo de producir mensajes complejos y profundos, en territorios nunca antes explorados en la historia cultural con la vastedad de la actualidad.

En la constitución del tema central de la investigación, a saber: **las representaciones estético - comunicacionales sobre la represión política y sus efectos en la Argentina, (1972 – 1973 / 1995 – 2010)**, se observa la necesidad de producir una contextualización referencial de carácter histórico. Así también la obligación que surge de confrontar tales representaciones como perspectivas diferenciadas de carácter epocal.

Diferenciación que surge de la comprobación primaria acerca de las morfologías, imaginarios, compromisos, influencias sociales, características hegemónicas de las instituciones y todo tipo de consideración por las cuales se podrá apreciar en su justa

medida, los valores específicos - en este caso, estético/ comunicacionales – y más ampliamente, socioculturales y políticos.

Nuestro concepto de memoria se encuentra determinado por lo que Julio Cortázar indicó como “arrasamiento cultural” (ver debate con Liliana Heker), es decir un genocidio, generado en el terrorismo de Estado, que no solo destruyó o intentó destruir vidas y bienes de la sociedad, sino también y quizás esencialmente las razones de la cultura, entendida esta como todo aquello que a pesar de las denigraciones y desgarramientos, conflictos e inarmonías había posibilitado lo más apreciado de nuestra nación.

Una política de la “representación de lo irrepresentable” como la que se suele invocar hoy para este “siglo de las desapariciones” sería, en efecto, una suerte de strip – tease progresivo que tuviera en cuenta aquella intermitencia de civilización y barbarie recordada por Benjamin, como paradigma de una dialéctica no – decidible entre la posibilidad y la imposibilidad de la memoria y la representación “totalizantes” de la desaparición violenta; y que hiciera de esa dialéctica no solo el lugar del reconocimiento de los vacíos de sentido, pasados y presentes, sino también el lugar de un deseo de construcción de los sentidos futuros. (Gruner.2008. p288)

Tal determinación valoriza el presente, que a los fines del proyecto, instituye el preámbulo de observación crítica del pasado en un orden global de sentido, dada la existencia de un corpus de obras, ensayos, expresiones y movimientos creados por la generación que emerge de las postrimerías de la última dictadura cívico militar – 1975/76 – 1983 – que ofrecen la posibilidad de interpelar críticamente el rol de los mundos artísticos y comunicacionales en

general respecto a sus aportes para la comprensión profunda de los acontecimientos que transformaron dramáticamente la vida social.

Dramáticamente significa a nuestros fines, justamente la necesidad de que los jóvenes en su condición de tales, debieran aprehender zonas de la memoria a través de la resolución que las invenciones culturales humanas producen, a partir de la confluencia de la sensibilidad, la necesidad imaginaria, y la urgencia existencial que sino expliquen, por lo menos indiquen los modos, acciones, y voluntades en juego del drama histórico para darles el sentido en el campo del drama estético.

Adorno, Levi, Rancière, Agamben, Arendt, Derrida y Nancy, entre muchos otros, han reflexionado al respecto. En el número ciento veinte de Cahiers du cinéma (junio de 1961), la dura crítica de Jacques Rivette al realismo bruto del film de Gillo Pontecorvo, Kapò (1959), y a la decisión de su director de filmar el campo de concentración nazi del modo en que lo hizo –entre otras cuestiones estéticas, el famoso travelling hacia la prisionera que se suicida en la alambrada electrificada– constituye un ejemplo paradigmático. En general, el dilema de la representación se concentra en: a) el binomio posibilidad/imposibilidad de un abordaje realista absoluto; b) la cuestión de la ética en relación con esa representabilidad; y c) la estilización del horror que dotaría a la obra carácter artístico. (Maldonado en Revista Afuera. 2009)

El Tercer Relato es un estudio sobre la recuperación crítica de la historia en el plano de la memoria subjetiva. Tal recuperación se hace posible en tanto sus manifestaciones y

expresiones, cuya diversidad se extiende en el amplio espectro de la militancia en torno a los derechos humanos, la indagación científica, las testimonialidades de los protagonistas epocales y en las comunicaciones estético culturales, cuyas formas evitan la discursividad para ingresar al universo de las estrategias poéticas de las mediaciones artísticas. Estas obras permiten la existencia del objeto investigado. Las formas posibles de la reconstrucción de las identidades, de sus acciones y del sentido de sus perspectivas políticas y morales. Formas que requieren de instrumentos críticos precisos, y de amplitudes conceptuales abarcadoras en la comprensión de la complejidad que estas operaciones exigen. Existiendo entonces una diferencia cualitativa con la investigación histórica en el sentido estricto, aunque parte de sus herramientas metodológicas o de sus estructuras reconocidas del campo científico sean utilizables a nuestros fines, dado que la preeminencia de sus rasgos constitutivos están dados por la afectividad, la imaginación, la información y los ámbitos colectivos, antes que en documentos comprobables. En suma una memoria histórica de las relaciones humanas en el seno de lo sensible, de lo innominado, de lo discutible.

El lenguaje comunicacional puede constituir identidad de la memoria., y su adquisición es una revolución técnico expresiva que se dio a partir de la reinstalación democrática, de la renovación del nuevo cine argentino ; de la posibilidad de que los jóvenes pudieran expresar en nuevos lenguajes por las nuevas tecnologías y por los nuevos circuitos de desarrollos existentes, reconocimientos a las subjetividades que antes solo se daban en algunas particularidades.

Toda la nueva generación de jóvenes y no tan jóvenes cineastas, técnicos, músicos, teóricos y críticos, han subvertido el mundo audiovisual conocido hasta hace pocos años, desde el

campo específicamente cinematográfico hasta la TV y las Artes Audiovisuales, analógicas y digitales.

Tal aparición alteró el vector fundamental del modo dominante hasta su renovación; a saber: sostener el objeto fabricado con pautas derivadas de la discursividad y no de la materialidad natural de la cinematografía. Pautas que encerraban el carácter polisémico de la imagen audiovisual en su espacialidad y temporalidad inherente, para constreñirlas en el saco común de la exposición oral, en la enunciación abstracta de las conceptualizaciones hegemónicas, que subordinaban y asfixiaban la creación de mundos posibles, que impedían abordar lo real desde la especificidad fílmica, es decir con la conciencia de descubrirlo, narrarlo y constituirlo en un referente socio - histórico.

La contribución de los jóvenes está dada a partir de la configuración de relatos diversos sobre sus propias apreciaciones de los procesos de maduración de la memoria. El poder de estos textos, films, obras, reside en una operación del lenguaje y la cultura, de la comunicación y la sensibilidad y allí se aloja la memoria estética

Elizabeth Jelin, nos dice que “abordar la memoria involucra a referirse a recuerdos, olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay un juego de saberes, pero también hay emociones y también huecos y fracturas” (E. Jelin de que hablamos cuando hablamos de memoria).

El tercer relato propone dar cuenta del combate de sentido que plantean las obras de los jóvenes, para pensar la memoria sensible que portan los lenguajes, y recuperar las obras y acciones que fueron producidas en los períodos de mayor conflictividad de la argentina, para comparar sus contribuciones en torno a los modos de abordaje de lo real social, que involucraban perspectivas críticas, compromisos y exigencias comunes. Parafraseando a

Ana Amado, podemos decir que la memoria pensada en términos estéticos consiste en su representación en el plano simbólico, y en este sentido puede ser considerada “*con potencia de definición histórica y cultural*”. (Amado, 2009, p. 24)

Los jóvenes realizadores proponen nuevos modos de representar, además de propiciar una identidad del cine argentino y una búsqueda de la verdad a través de la imagen con un fuerte reclamo documental. Estos relatos obligan a una reflexión, no sólo estética sino social y política. Es una provocación, pero, a su vez, un retrato de una ciudad, de un país sitiado por los desamparos, que se ciñen a la causa de contar una historia de marginales sin dejar nada al margen: ni los códigos del lenguaje, ni la ternura, ni la violencia espeluznante, ni las lealtades. Los jóvenes representan una nueva estética, deseos, creencias, del imaginario social. Son un intento de comprensión de las políticas identitarias nacionales; esa es su mejor política que obra como una cultura de la realidad, a través de los caminos del lenguaje.

“A esta necesidad de pensar esos años, se le sumo un elemento inédito: muchos de los niños que habían sido víctimas directas del terrorismo de Estado tienen ahora entre 20 y 30 años y utilizan el cine como medio de expresión (...) encontraron en el cine un medio para procesar el duelo. ¿Pero cómo hacer el duelo cuando la instauración de la justicia que debería acompañarlo es defectuosa o parcial?. ¿cómo recuperar ese pasado de la niñez casi irrecuperable en el que vivían en una ignorancia más o menos relativa de aquello que había pasado? Finalmente, ¿cómo liberar las energías cuando faltan las piezas claves de ese proceso, esto es el cuerpo del muerto, la condena de los responsables y un relato confiable de los últimos días de la víctima?”. (Aguilar. 2005. P 175-176)

El espacio plástico, musical, coreográfico, escénico, filmico y el de última generación electrónica ha ido modificando la capacidad perceptual y equiparó las relaciones de la lengua oral y escrita, con los lenguajes sin signos convencionales que definen el habla de la emoción estética y el del conocimiento sensible del mundo con los materiales polisémicos de la imagen el sonido, el cuerpo, los ámbitos y los objetos.

La actividad del arte consiste en descubrir e inventar de modo permanente la forma de lo inexpressado, la puesta de todo sentido que no puede ser aprehendido colectivamente más que como hecho sensible.

“la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados”.(Ranciere 2010, p.57).

Lo real es que el **Tercer Relato** es un relato sobre un cierto espacio-tiempo de la memoria, el que implica una deriva, o en términos más cinematográficos, una incesante road movie hacia el interior de lo vivido y hacia el exterior de lo reconocible; una disputa o quizás también una conversación, pero siempre tensa entre lo privado y lo público. La diferencia cualitativa con otro tipo de memoria es que se produce una representación de los hechos, los acontecimientos, las acciones que en su afán de reconocerla, la recrea. Digamos, la historia es memoria analizada, pero cuando son protagonistas de un determinado periodo que no pudieron asumir a través del lenguaje a través de su propia contemporaneidad, lo

hacen a partir de que se dan ciertas condiciones que se lo permiten. Y allí debemos pensar la política, la represión, la imagen, el cine argentino.

El cine, la escritura cinematográfica, el registro de lo vital, de lo ausente, de lo visible y lo impalpable, es básica y esencialmente movimiento, que resuelve en ese deslizamiento de su lenguaje las relaciones simultáneas y sucesivas (como en el Aleph borgiano), el pasado y el presente, constituyendo lo que Bazín denomina “presencia”.

Una presencia develadora, en la contemporaneidad de las sucesivas capas de lo real que puede ser reconstruidas a través del fenómeno estético comunicacional.

Y el encuentro generacional como fruto del proceso investigativo puede constituirse en la medida en que se perciba el valor de las obras y representaciones del campo mencionado como dimensiones flotantes de la acción política. Flotantes en el sentido de Laclau, respecto a las equivalencias posibles e imposibles de la transformación de la realidad socio política. *“el arte siempre ha conocido contra procesos de destotalización que combaten el fetichismo de la memoria y transforman los modos de producción estética en campos de batalla entre la imagen y la materia”* (Gruner p 18)

Configuración de un corpus artístico temático político

“Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total. Eso es algo que tienen en común con las palabras. Pero si

fuera cierto que las imágenes se prestan al abuso y al engaño con más facilidad que el lenguaje verbal, sería importante todavía insistir en una ética y una política de las imágenes, así como damos por sentado que hay una ética del habla y la lectura” (Andreas Huyssen. Prólogo Memorias Televisadas. Feld Claudia. P 15)

Si hay un **Tercer Relato**, reconocemos un primer momento narrativo que implica justamente la posibilidad abarcativa de la historicidad analizable en el campo estético – comunicacional. Este relato inicial se une al tercero a partir del relato ausente, a saber, el segundo momento donde los hechos o fueron anticipados en los signos visibles de la década del 70, o debieron ser recuperados en su real dimensión en tanto memoria posible del horror.

“En 1973 se estrenan en Argentina dos obras que abordan el tema de la representación de la tortura en centros clandestinos de detención. Una es una obra de teatro, El señor Galíndez, de Eduardo Pavlovsky, y la otra es una película realizada por un grupo de egresados del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata: Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina 1966-1972 . Ambas aluden a la puesta en marcha de un sistema represivo que tenía por objetivos el desmantelamiento de lo que quedaba de la denominada resistencia peronista, militantes de izquierda, y grupos guerrilleros recientemente formados o en gestación, y comenzar a aterrorizar a la población, o a cierta parte de ella vinculada a la militancia, al menos en este período. A diferencia de El campo, escrita por Griselda Gambaro en 1965, que aborda la temática desde la estética del teatro del absurdo, estas obras son de corte realista.

Siguiendo a Maldonado, la categoría de “representación prohibida”, sirve para pensar la cuestión de la representabilidad del horror, más ligada a la cuestión del realismo y de la transposición; categorías problemáticas en tanto las dramatizaciones realizadas no son sino la transposición de los testimonios recogidos: cómo transponer o representar de la manera más realista posible esos graves e inconcebibles testimonios del horror. En una entrevista realizada al autor del presente proyecto, señalaba:

“¿Podrías decir que eran conscientes de que estaban haciendo eso? ¿Había debates al respecto?”

Yo preguntaría si había un solo momento en el que no había un debate político. Había un debate político y un debate artístico. En nosotros, y creo que en Cine Liberación y más verbalmente en Raymundo y Cine de la Base, más allá de los discursos y manifiestos, siempre que se hablaba de cine era de cine “al servicio de” o “en función de”, para crear una conciencia crítica o para producir acciones transformadoras. Pero en todo caso, siempre había una suma de objetivos de un proyecto filmico que necesariamente involucraba una fortaleza en la construcción y confección de su lenguaje porque si no, o no iba a ser comprendido, o iba a ser chato. Es decir, había que elevar el tono y el prestigio desde la calidad de la sintaxis de la imagen, porque la eficacia del mensaje y de la instrumentalidad política de la denuncia tenía que ver con la configuración de un relato que fuera capaz de dar voz al silencio y a la censura. Entonces no era solamente recoger imágenes, señalar biografías sociales, hacer ensayos de interpretación simplemente. Mejor dicho, todo eso configuraba una especie de nueva escritura en el campo del cine, de una nueva acción política que exigía y pedía traducciones

estéticas renovadoras. Cuando se produjo el acuerdo sobre hacer un film sobre la tortura, fue luego de un conjunto de debates. En Taxis, nuestra primera película que se hizo en base a una serie de cortometrajes que eran la tesis final de la carrera, hay una arqueología del problema.

¿Había disidencias?

No, había debates”. (Repeto Jimena. Entrevista. Proyecto de Investigación Facultad de Filosofía y Letras UBA)

Las transformaciones políticas y socio culturales durante la década del 60, generaron una diversidad de manifiestos que posibilitan comprender el carácter de esos debates entre los que se destacan, entre otros, los de Julio García Espinosa, cineasta cubano:

“No puede haber arte «desinteresado», no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad «elitaria» en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados (...) El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas, han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso «deselitario». De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es

decir no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extra-humanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos". (García Espinosa:1970:11-32)

Ese afán por concebir globalmente la intervención audiovisual en el mundo social, desgarrando las estructuras homogéneas de las producciones industriales centrales, convierte a Latinoamérica en una fuente experimental que aún en el marco de los riesgos que implicaba la subversión de los cánones de las producciones dominantes, generó un nuevo tipo de representación, una apertura de formalizaciones inédita en la cultura cinematográfica y en el conjunto de las comunicaciones masivas predominantes.

"...definíamos tres tipos de cine: el primer cine o cine abiertamente comercial vinculado al modelo americano, el segundo cine, o "cine de autor", una variante del primer cine y sujeto como aquel a los "poseedores del cine" o al cine de la plusvalía; y el tercer cine o cine de liberación.

El tercer cine, "aquel que reconoce en la lucha antiimperialista de los pueblos del tercer mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo". (Solanas Getino:1973 :121)

En el mismo sentido el movimiento denominado Cinema Novo, liderado por su impulso y genialidad, por el cineasta Glauber Rocha, expresaba en sus encendidas declaraciones:

"así, mientras América latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria, no como síntoma trágico, sino solamente

como dato formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado, ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino (...) una vez más el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento. Ahí reside la trágica originalidad del Cinema Novo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido” (Rocha en Ediciones Malba. Colección Constantini: 2004:38)

Para profundizar esta perspectiva, y liberar las estrategias filmicas, Rocha culmina del siguiente modo:

“El peor enemigo del arte revolucionario es su mediocridad. Delante de la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología revolucionaria imperialista, el artista debe ofrecer respuestas revolucionarias capaces de no aceptar, en ninguna hipótesis, las evasivas propuestas. Y, exige una precisa identificación de lo que es arte revolucionario útil al activismo político, de lo que es arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones, de lo que es arte revolucionario por la izquierda e instrumentado por la derecha (...)La cultura popular no es lo que se llama técnicamente folclore, sino el lenguaje popular de la permanente rebelión histórica.” (Rocha en Ediciones Malba. Colección Constantini: 2004: 46)

Tales eran las condiciones críticas, por las cuales un conjunto de acciones culturales y específicamente cinematográficas, fotográficas, y de renovación de los usos tradicionales de diferentes expresiones plásticas y comunicacionales (arte correo, Di Tella, Tucumán

Arde, Muralismos, etc), permitieron configurar un corpus artístico estrictamente ligado a los diagnósticos sobre la realidad, a las impresiones acerca de los seres marginados y oprimidos, a las causas y no a las consecuencias, y a la participación comprometida en hechos sociales e incluso en nuevas figuras de militancia política no surgidas de los partidos tradicionales. Y al mismo tiempo, producir reconocimientos en universos de las imágenes que servirían como testimonios de las injusticias vigentes del pasado como así también, como memoria de los acontecimientos futuros.

La transición democrática a partir de 1983 condujo a la necesidad de proyectar representaciones sobre las consecuencias en el cuerpo social del Terrorismo de Estado, de la desnacionalización, de las responsabilidades del genocidio y de la necesaria información sobre lo negado.

Tal período generó un conjunto de obras audiovisuales, más específicamente cinematográficas que exhibían morfologías y estrategias estéticas que desde la perspectiva del presente proyecto, se encontraron operando sobre los imaginarios con estructuras convencionales aunque no por ello menos eficaces en sus vínculos públicos, a saber: La historia oficial (Luis Puenzo. 1985), que obtuvo la premiación de un Oscar de la Academia de ciencias y artes cinematográfica de Hollywood, convalidando una concepción que validaba el pensamiento oficial del Estado argentino sobre la problemática naciente de la lucha por los derechos humanos, contra el olvido y por la justicia plena.

“Curiosamente junto a la abstracta presencia de la clase baja, la clase alta adquiere mayor materialidad. La casa de Alterio (represor) es amplia, agradable, lujosa. No hay a todo lo largo del film, ninguna pauta crítica sobre las costumbres y

los elementos de esa casa. Así se posibilita una especie de visión fascinada de los hábitos de la clase superior por parte de aquel espectador de clase media. Incluso pensar en el origen oscuro de los fondos necesarios para materializar esta opulencia, resulta una especie de exabrupto, y que no tiene en el film ningún asidero.

Cabe hacerse una pregunta. A partir de dos elementos, en primer lugar la humanización final del personaje de Alterio, y en segundo lugar la manera en que no es mostrada su casa, ¿no sería posible que un espectador normal, aquel miembro de la clase media al cual el film está destinado, cometiese un grave error de interpretación y pudiese llegar a pensar que en esta casa tan agradable la chica adoptada (caso Noble Herrera por ejemplo) dispone de todo lo que pueda desear y que, entonces, a partir de la desgracia de sus padres, su vida ha llevado el mejor derrotero y todo se ha desarrollado de la mejor manera posible para ella? (...) Este mal entendido, me parece que es posible, y se produciría a partir de ciertas características del film. Bornik, (guionista), quiere hablar bien de los dos pobres emblemáticos pero lo hace de tal manera que los idealiza tanto que termina por esterilizarlos: sus discursos se pierden en el aire, más arriba de las vidas de los hombres reales.

Puenzo y Bortnik tienen una manera de hacer cine, un estilo, del cual pudiera pensarse que ya no tienen nada más que aprender. Los medios, los instrumentos utilizados (como aspirante doctoral deseo agregar, su perspectiva ideológica y política) resultan inadecuados.” (Beceyro:1985 :51)

No es objeto principal del presente proyecto el estudio crítico de las limitaciones advertidas en esta estética delimitada por la mencionada transición. Otros films y objetos narrativos acompañaron con similares características, entre las que se pueden mencionar, una discursividad sustitutiva de las sensibilidades, representaciones guionísticas orientadas hacia lo demostrativo y preconceptual, actuaciones modeladas según referencias profesionalistas, composiciones plástico-dramáticas determinadas por las influencias del campo publicitario y un sin número de circulaciones, modos de producción, comercialización y relaciones con la crítica distantes de los necesarios caminos inéditos que solo se iban a encontrar frente a la crisis global de los 90.

Sin embargo, frente al silencio traumático de la dictadura, a las negaciones sistemáticas del poder, y a las violaciones a los seres en sus vidas y pertenencias de la etapa anterior comprendemos su presencia en esa etapa, aunque también la discusión sobre su vigencia en la actualidad.

La aparición en el horizonte cinematográfico argentino de films como *Los Rubios* de Albertina Carri (2003) significa en primera instancia un desgarramiento del tejido tradicional en lo que respecta a las formas de representación de los acontecimientos en cuestión.

“Entonces, preparo este proyecto cinematográfico en primer lugar porque me interesa como investigación personal, me parece una forma de descubrir manchas, señales o heridas importantes para mi desarrollo individual. En segundo lugar porque me parece una forma de echar luz sobre un tema que ha sido manoseado y

utilizado de manera política. Y sobre todo porque el final de todas las cosas es el olvido y yo no estoy dispuesta a olvidar:

Ausencia: Falta o privación de algo

Es que la privación es el primer impulso, la expresión es lo definitivo” (Carri. 2005. 18-22)

En primera instancia se advierte, una presencia autoral que excede el marco convencional de las referencias diegéticas, tal como la incorporación real de la autora en su búsqueda de testimonios, ámbitos, señales, espacios y objetos que pudieran dar cuenta de los datos sobre el secuestro y la desaparición forzada de sus padres, ya no para describir sino para posibilitar la configuración retrospectiva de su propia existencia, o si se quiere de su sobrevivencia. Salvación que unida a su orfandad produjo la necesidad de registrar los indicios posibles para la solución de su enigma.

Tal movimiento, o quizás sea posible anticipar una definición mayor, tal conocimiento, requirieron en la constitución de su persona de la creación de originalidades del lenguaje que inevitablemente violentan las narrativas consagradas.

A partir de Los Rubios, la obra colectiva de la generación de los hijos, se legitima en estrategias habilitadas por las razones que surgen a partir de la revolución tecnológica, los cambios en la configuración de la acción política, la reconversión del Estado en torno al campo de los derechos humanos, y a los juicios que las víctimas propician independientemente de lo mencionado, en sus propias exposiciones, indagaciones y representaciones, que desafían las posiciones negativas respecto a la supuesta absoluta imposibilidad de recuperar la visibilidad y la percepción global de la represión.

“Para enfrentar al espectador con esta experiencia, mi película, entonces, pondré en escena la construcción de una ficción. Una búsqueda entre lo documental y lo ficcional, entre las imágenes propias y la de los otros – que nunca coinciden-, entre la fantasía del deseo y el dolor de la pérdida. Un viaje en el que los márgenes se desdibujan y la niebla invaden los espacios que visitaremos. Quisiera que esta travesía coincida con las etapas y con los movimientos laberínticos de mi recuerdo inventado. Quisiera plasmar el mecanismo y el tiempo autónomo de la memoria que yo, como cualquier otro que olvida, ponía en marcha cuando componía mi relación con la muerte y su falla en ausencias tan tempranas.” (Carri.2005. 23)

Y en el espacio audiovisual argentino, el presente estuvo colmado de nuevas propuestas, de nuevos modos, nuevos realizadores. El denominado joven cine independiente nacional pareció emerger como indicador de que algo estaba cambiando en las necesidades y movimientos propios de nuestra cultura.

El proceso no es espontáneo o casual, ya hace varios años se fue dando en el Festival de cine de Mar del Plata que la mayor convocatoria sucedía en torno de un espacio un tanto marginal dentro de la estructura oficial del festival, en el llamado Contracampo. Lugar para el cine experimental, las realizaciones independientes, directores desconocidos o cinematografías también marginales. Allí muchos comenzaron a descubrir el cine iraní, o magníficas manifestaciones del cine independiente mundial. El fervor y las multitudes que pululaban por entonces encontraron tiempo después una referencia institucionalizada en el

Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, espacio que da cabida y se nutre de las producciones del hasta entonces “marginal” cine independiente de nuestro país.

Pensando en este panorama, podemos observar algunas ciertas influencias que andan por debajo, por detrás y a los lados de todo este enriquecedor y bienvenido movimiento. Aparecen entonces las figuras de Leonardo Favio y Fabián Polosecki. Uno y otro, a su modo —directa o indirectamente— son partícipes de este fenómeno a través de sus obras.

“Gran parte de los realizadores jóvenes ha señalado a Leonardo Favio como un referente indiscutible. Por otro lado, Polo, ha dejado una huella indeleble en el campo televisivo argentino, y en los realizadores, por la particularidad en su abordaje de lo real, con una circulación clandestina, casi de culto, de las copias de sus programas de tv, pasando de mano en mano.

Ambos han trabajado fuertemente sobre la especificidad del medio audiovisual para la construcción de sus universos poéticos. Desde la ficción y la no-ficción como estrategias narrativas. El cine, la tv, el lenguaje audiovisual, los movimientos identitarios, los nuevos panoramas, resignificaciones múltiples.” (Benavidez: Beca de Investigación UNLP: 2003)

A mediados de la década del 90, comenzaron a coexistir modos narrativos, formatos y lenguajes, procedimientos estructurales derivados de la evolución de las tecnologías digitales que apuraron la configuración de relatos inéditos, con antecedentes locales como el llamado Nuevo Cine Argentino del 60 junto al Cine militante y clandestino. El Cinema Novo, el latinoamericano, la extraordinaria experiencia televisiva de ese período, y las influencias del Neorrealismo, la Nouvelle Vague, el Free Cinema, el New American

Cinema y la filmología clásica y moderna, incorporada ya como un valor autónomo y convocada académica y pedagógicamente como nunca tanto antes.

Se trata de captar la existencia del Sensorium, propuesto por Benjamin, o de la “Forma Mentis” según José Luis Romero, es decir de la imagen del mundo o como diríamos hoy del imaginario; citemos al historiador argentino: *“Ciertamente no son síntomas que se perciban con facilidad, pero en rigor ésta ha sido la forma de anunciarse de todos los grandes cambios históricos. Siempre ha habido estos signos precoces, provenientes de los sectores más atentos a las posibilidades ofrecidas por la estructura y la mentalidad tradicionales. Cuando llegan a la conclusión de que ellas han dejado de ser elásticas, que son incapaces de alojar nuevas formas de pensamiento, que no admiten nuevas formas de expresión, los cambian”* (Romero.2010)

Para concluir nuestro marco, enfatizaremos lo ya mencionado más arriba respecto a la irrupción simultánea de una complejidad expresiva, en la que una serie de géneros, modos y procedimientos, alentados entre otras cosas por la revolución tecnológica y el acceso productivo, unido a la continuidad institucional y a la maduración jurídica y política del Estado y la sociedad argentina han permitido juicios a los represores y procesos autocríticos en los movimientos de resistencia y combate que determinaron formalizaciones estético comunicacionales inéditas. Los testimonios escritos y orales, a través de la ensayística y la dramaturgia, la experimentación que reenvió sistematizaciones tales como los conceptos de documentalismo hacia los campos ficcionales, o viceversa, y alentó la introducción de fragmentos de lo real en el seno de los espacios dramáticos tradicionales, para resignificar los estatutos convencionales de los relatos y las representaciones, permiten orientar la investigación planteada hacia una gran diversidad de soportes y significantes, enfocando

sustancialmente la dialéctica entre las subjetividad como motor creativo, en una sociedad que requiere de una memoria cuyo criterio reparador, se encuentra básicamente unido a la consigna de verdad y justicia. Consigna que impregna las dimensiones estéticas y comunicacionales para habilitar las razones políticas, y en sentido complementario que las mismas amplíen una escritura de la historia de mayor legitimidad.

De modo tal, que el presente proyecto convierte en núcleo a la comunicación audiovisual que provee en sus distintas manifestaciones, un centro irradiador y contextualizador que contenga a otras artes y formas de expresión, en una articulación cuya complejidad aliente el valor del arte, la comunicación y la sensibilidad en un valor autónomo.

PARTE I

El trato

La presencia de una niña, el origen de un acuerdo.

Cecilia es mi primer hija, la mayor, que junto a Julieta, la menor, representan el principio vital de mi continuidad o del olvido.

La naturaleza de esa posibilidad reside sin duda, en la valoración que de nuestra relación en la que lógicamente rescato un primer acuerdo con la madre de ambas, mi esposa, con la que persistimos en el encuentro que les dio origen a ellas, hagan en definitiva en la perspectiva de sus propias existencias.

Para lo cual ejercen afortunadamente la libertad de sus propios criterios y del momento histórico político en el que nos encontramos.

Esta libertad la conquistamos, también con ellas en tanto niñas, en la medida que con su propia inteligencia y sus amplios compromisos, acompañaron todas las vicisitudes, luchas, avatares y persistencias, que aún en medio de las penurias, las pérdidas y la monstruosidad del terrorismo de Estado, del genocidio nacional y de los laberintos laborales, profesionales, académicos, biológicos pudieron confirmar sus crecimientos y nuestras maduraciones.

En los infinitos detalles de nuestra propia vida, de la cotidianeidad en la que coexistían mis estudios universitarios, la graduación y la constitución de un grupo realizativo, autoproductivo y de muy diversas maneras, militante, decidimos desarrollar un proyecto cinematográfico que finalmente se definió por encarar a la tortura política como el centro de la preocupación conceptual.

Aquella libertad, la de las hijas, debía coexistir con el ominoso y sistemático proceso de rupturas institucionales que si bien habían hecho su interrupción en 1930, alcanzó su principal protagonismo histórico en 1955 con la caída de la “república de masas” como lo señalaba José Luis Romero en su Breve historia de la Argentina.

El golpe de Estado que dio por finalizada la etapa fundacional del más significativo gobierno nacional y popular del siglo XX no sorprendió demasiado mi existencia cuando a los 15 años me enfrenté a tal hecho.

Si sorprendió a partir de ahí mi visión del mundo, la comprensión temprana acerca de la complejidad de la política latinoamericana, de mi propia formación político familiar perteneciente a la izquierda tradicional y también tensionada por la herencia española y las relaciones familiares de una iglesia católica tan burocratizada como la anterior.

En ese marco y con una temprana actividad política a muy escasos cuatro años de ese tajo brutal de la realidad, en esa primera gran herida colectiva, experimenté reclusiones temporarias en la acción universitaria que me permitieron vincular, las referencias a los tormentos producidos por los métodos represivos, incluyendo lamentablemente y seguramente por aparentes razones explicables al momento histórico, homicidios como el

médico Juan Ingalinella de manos de la ciudad de Rosario en el curso del período final del gobierno del Teniente General Juan Domingo Perón.

Tal enlace en mi conciencia crítica se vio violentamente verificada cuando en calabozos de comisarías conviví como el estudiante de derecho que era por aquel entonces, con los cuerpos lacerados, quemados y humillados de obreros y profesionales que gestaban lo que luego se conoció como la resistencia peronista.

Nuestro egreso de la primer carrera universitaria de cinematografía de Latinoamérica, fue creada no casualmente en las entrañas de 1955 y oficializada en 1956 como la principal demanda de testimonialidad, de la modernidad expresada en términos de imaginarios, y que percibió de manera pionera la necesidad de narrativas capaces de abordar la magnificencia del mundo, sus tragedias más profundas, sus combates más heroicos y el triunfo profundo que había dado a escala internacional la derrota del nazifascismo. Aunque de manera intensamente contradictoria la democracia aliada no albergaba las mismas intenciones en nuestra patria grande.

Señalo la necesidad de observar en mi descripción que el arco temporal que va desde mi nacimiento en 1940 hasta la voluntad de representar las formas más viles del mantenimiento de los poderes privilegiados a través del ejercicio represivo de la tortura, en 1971, solo se contabilizan treinta y un años.

En esas tres décadas incubamos todas las formas posibles de interrogación a la indirecta experiencia de las teorías y a la personal de las prácticas.

Prácticas que realizaban los pueblos, prácticas que elaborábamos en las aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, prácticas que generaban las nacientes discusiones con

la generación de nuestros padres que las falsas razones y doctrinas burocráticas y cosificadas les habían impedido comprender la naturaleza real del enemigo.

El 60, enmarca una revolución juvenil mundial, no siendo ocioso mencionar a la revolución cubana, el comienzo del fin del macartismo, el deshielo soviético, las rebeliones africanas, la renovación de la iglesia católica, el afianzamiento de la revolución china, el sostenido combate de la nación vietnamita, y el más formidable movimiento estudiantil de carácter internacional que aún culminando en 1968, atraviesa la matanza de Tlatelolco y culmina con el anhelado y justiciero comienzo del retorno del exilio del máximo caudillo histórico de nuestra nación.

En ese cuadro comenzamos a discutir el tema de la “representación de lo irrepresentable” (comillas interpuestas por mi autoría), que alcanzó desde el descubrimiento de los campos de concentración alemanes hasta la dictadura cívico militar instalada luego de la inauguración del terrorismo de Estado por parte de la organización denominada AAA.

La discusión, el debate se centró justamente en los modos, procedimientos o criterios que debían presidir los ejes paradigmáticos principales del film.

La impronta fundamental era la de convocar todas las dimensiones de la invisibilidad que implicaba la tortura como hecho privado de una política pública. Invocar la “presencia” en el sentido cinematográfico, la corporeidad de ese universo subterráneo cuya condición siniestra no se emparentaba con los descubrimientos freudianos sino con las herencias medievales de una inquisición que se transformó de religiosa en política.

Cómo dar cuenta de la tragedia, en la que debían intervenir todos los miembros necesarios para el desarrollo de la acción dramática, a saber: protagonistas, antagonistas, coros y por supuesto la marca de la autoría, la intención que no por militante desviaba el punto de vista.

Que por el contrario, influido sin duda por las escrituras epocales como las de Walsh, Capote, Mailer que independientemente del reconocimiento de la originalidad, se encontraban acuciados por armar una nueva manera, sin mediaciones, sin pretensiones estilísticas, sin juego de lenguajes ni ornamentos, sino dedicados esencialmente a trasladar, a expresar, a duplicar las infinitas preocupaciones humanísticas que la sociedad podía albergar en la medida en que estos relatos conmovieran a las mayorías, nos permitiera construir la mayor crónica objetiva y subjetiva, periodística y emocional, cuasi jurídica y esencialmente estético-política.

Lo que di en llamar mapa estructural, nos permitió observar la secuencialización que las denuncias recogidas por el Foro de Buenos Aires por los derechos humanos y en la publicación de los documentos sobre La represión en Argentina 1973-1974, en lo que intervenía entre otros destacados militantes e intelectuales Noé Jitrik, así como también obtener el listado de acciones represivas que finalmente alcanzarían su pico máximo de aplicación en la dictadura cívico militar de 1976-1983.

Una de esas secuencias describía la irrupción de una comitiva policial en un hogar suburbano del gran Buenos Aires, y en otros tantos, simultáneamente, en la que una pareja de trabajadores alrededor de la cena junto a una pequeña hija ve y vive en carne propia el arrasamiento de su hogar, la manifestación de la violencia de la patota ilegal, y la inicial interrogación a la mujer y a la niña por parte del jefe del operativo.

Debemos antes de proseguir que existían nuestra conciencia una naturalización de que las acciones del padre de familia, públicas o secretas, de carácter sindical o resistente eran justas y lógicas, por lo que la observación en la distancia de la puesta en forma concebía no ponía en escena formas costumbristas, ni diálogos forzados, ni justificaciones en el territorio de las dramaturgias, la elección más cerca de la mirada confiada de la cinematografía de Robert Bresson, o si se quiere desde nuestra actual perspectiva, de la “muestra” de una visibilidad de las dinámicas sociales ya expresadas en el cine del primer Favio, o del grupo Liberación, o de las simultaneas exploraciones de Gleyzer y el grupo Cine de la Base. Es decir de una extrema confianza en las innecesarias explicaciones de las razones del pueblo.

Esa cena era la última cena que repetía el calvario que como decíamos bien habría poder sido acompañado por la mirada directriz de Pierre Paolo Pasolini.

Cecilia que en ese entonces contaba solo con cinco años, y que en el complejo sentido de la búsqueda de Albertina Carri, Prividera, Roqué, Cedrón, que interpelaron la memoria de sus padres por no haber sido consultados sobre los destinos que les tocaron en suerte; fue consultada sobre la posibilidad de interpretar al ser más que personaje, a la persona infantil más que a la actriz niña, en una especie de comunión laica, de bautismo consciente, para participar en la “representación de lo irrepresentable”, en nombre de todos los que no podían comunicar su martirio.

La filmación contó con su acuerdo, con su voluntad de juego, con la ternura de mis compañeros que convivían naturalmente con ella, pero al mismo tiempo con la interpretación secreta que muchos años después expresó en su texto y ante las imágenes que

la consagran eternamente en sus cinco años frente a los padres ficcionales ante la terrible realidad.

La elección de un método

El **Tercer Relato** implica, o quizás mejor aún, permite o habilita a un dialogo:

“La mayéutica (del griego μαιευτική, por analogía a Maya, una de las pléyades de la mitología griega) es una técnica que consiste en interrogar a una persona para hacer que llegue al conocimiento a través de sus propias conclusiones y no a través de un mero conocimiento aprendido y preconceptualizado. La mayéutica se basa en la capacidad intrínseca de cada individuo, la cual supone la idea de que la verdad está oculta en el interior de uno mismo.

La técnica consiste en preguntar al interlocutor acerca de algo (un problema, por ejemplo) y luego se procede a debatir la respuesta dada por medio del establecimiento de conceptos generales. El debate lleva al interlocutor a un concepto nuevo desarrollado a partir del anterior. Por lo general la mayéutica suele confundirse con la ironía o método socrático y se atribuye a Sócrates”

Un dialogo entre mi hija y yo, sobre la significación más profunda respecto a su participación en aquel film sobre la tortura, en aquella acción que asumiendo el carácter de una representación responsabiliza por lo menos mi condición de padre, cineasta y militante.

La primer edición en el 2009 del texto *“Crítica del testimonio - Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato”*, cuya editora y compiladora es justamente Cecilia, recoge las intervenciones de diversos intelectuales y académicos desarrolladas en cursos de años anteriores en el Centro Cultural Parque España de la ciudad de Rosario, es el sitio donde su artículo personal denominado “El trato” indaga en un ejercicio de autoinspección, de recuerdo y conocimiento acerca de las consecuencias en su existencia de aquella participación estético-política.

El texto en su introducción define tres ejes entre los cuales se modularon las producciones discursivas, a saber:

“El relato testimonial, entre la verdad y la representación”

“Imágenes políticas y políticas de la imagen”, y

“Los escenarios de la memoria”

Estos ejes, constituyen el marco de una reflexión crítica sobre los modos y procedimientos que vinculan a las disciplinas de las ciencias sociales, a los lenguajes artísticos y a las obras que referencian la testimonialidad en el seno de la memoria como categoría histórica.

La fuerte influencia de las interpelaciones que la memoria ha tenido fundamentalmente en los imaginarios culturales e inclusive jurídicos, abrió nuevos caminos de interpretación justo a sospechas sobre el peso específico de los ejes mencionados.

“Lo raro fue haber aceptado el trato con una sabiduría de otra edad. No habérselo contado a nadie. ¿Alguien afirmaría que una nena de cinco años está en condiciones de cumplir un pacto y de comprender los efectos futuros

de una promesa sostenida-pienso ahora-, más que por un acto de responsabilidad o improbable adhesión a una causa para la que no estaba preparada, por una temprana inclinación a la acción, y haber que pasa con eso y a lo que di en llamar con el tiempo, “una marcada emotividad social”
(Cecilia Vallina. El Trato.2009)

Lo que Cecilia denomina “emotividad social” abarca el momento en el que los realizadores de “Informes y Testimonios sobre la tortura política en la Argentina” decidimos intervenir hacia los finales tanto de la dictadura inaugurada en 1966 como de los días que corrían junto con la historia hacia 1970 en la perspectiva de la restitución democrática con el anhelado por las mayorías populares retorno de Perón.

Docentes en la Escuela Superior de Bellas Artes en su Departamento de cinematografía, directores de cámaras, montajistas de noticieros, periodistas, en LS86 TV Canal 2 de la ciudad de La Plata, militantes entre los que me incluyo, tanto en la especificidad del campo audiovisual a través de informes, registros paralelos a la profesionalidad, sobre las luchas sociales y gremiales, reivindicaciones laborales, publicaciones y demandas culturales, exposiciones y manifestaciones de todo orden en contra de aquella situación totalitaria inscripta en la larga marcha de golpes de Estado desde la década del 30, éramos además de ciudadanos, seres afectivos que buscaban constituir proyectos familiares inescindibles de que los mismos no podían permanecer ajenos a los objetivos que nos ocupaban en el conjunto de nuestra vida.

Nuestra emotividad sin duda estaba impregnada de una extensa carga de razones, y de consecuencias morales que nos imprimían una voluntad ineludible.

Es muy probable que nuestras convicciones se volvieran tácitas, y que la justeza de las causas abrazadas, al momento de ingresar en la propia arquitectura que habíamos construido al encarar la producción crítica, envolviera en una única forma, en una sola entidad la relación entre los seres que amamos y las justicias que perseguíamos.

La pregunta de Cecilia acerca de la condición de cumplimiento de la propuesta que denomina pacto se respondía (y todo esto es posible pensarlo solo en la perspectiva que da el curso del tiempo) con la misma “naturalidad” con la que se había hecho la invitación.

La terminología contemporánea ofrece vocablos nuevos tales como imaginario, sensorium, forma mentis, para comprender los pensamientos colectivos, las expectativas generales, los climas de época; pero en ese instante de la historia nacional los términos eran otros.

Solo que para la pregunta que anidó en la sensibilidad de mi hija, seguramente en estado germinal, embrionario pero aún así completa, no teníamos registros equivalentes.

“porque eso que había que hacer, el nudo conceptual del trato que necesitaba de mi silencio como contraparte, era mantener un secreto que nunca, después, o nunca, hasta ahora sería revelado. O mejor, un secreto, como tantos que empiezan su existencia de esa manera, como un saber privado y singular, se revelan después parecidos a muchos otros que, finalmente, convergen en la historia general” (Cecilia Vallina. El Trato. 2009)

Me asomo a la frase sobre el término que en la conciencia íntima de la niña, mí niña, no se puede definir en sus propias palabras, sin “eso que había que hacer”. Y lo que percibo quizás se pueda traducir menos como secreto que implica justamente una guarda efectiva de algún valor apreciado, o de una información temeraria, o de un tesoro a ocultar, y más como un hecho público, que en realidad comienza como “clandestino”, que es otra manera del ocultamiento cuyo objetivo no es persistir en la ausencia sino construir el artefacto necesario para revelar y destruir la mentira.

Tengo la plena seguridad que estamos diciendo lo mismo con las perspectivas diferenciadas en nuestra edad y experiencia. Sin embargo, lo que para nosotros (los realizadores) era una condición innecesaria de declarar, en Cecilia era un continente a descubrir en un largo, muy largo, camino de exploración, descubrimiento y exposición. Con esto quizás también, pueda decir que la historia nunca es general, sí que nos afecta a todo, y que es el caldo de cultivo de nuestra presencia, pero que cada uno vive con la vibración de su propia voz, interior y a la par de su propia conducta. En esto soporto la grave conciencia que significa habernos apropiado de aquella voz y aquella conducta para aportar al río general de la historia, y apresuro mi reconocimiento.

“Quizás separar lo singular de lo general, es decir, lo que la experiencia aún conserva de único frente al conjunto extenso y no cerrado de todos los relatos que testimonian la época – como si la propia experiencia fuera una suerte de resistencia privada a cerrar con conclusiones ajenas el modo y la oportunidad en que esa experiencia se narra y se recuerda -, sea una forma de valorar ahora haber cumplido mi parte del trato.” (Cecilia Vallina, El Trato. 2009)

Una primer proto hipótesis acerca del valor de la testimonialidad, pudiera ser justamente esta relación que lejos de aislar el carácter personal de la misma, subraya la condición necesaria de su manifestación. Es esa singularidad, esa experiencia la que al rescatar la originalidad, el carácter identitario del relato, extrae del flujo indeterminado, la calidad del actante, su protagonismo, que es el que da prueba, certeza del conjunto. Dicho de otro modo la introspección de Cecilia constituye al garantía, la autenticidad que no es diferente a la imagen impresa en el film, sino su necesario espíritu.

“Mantuve el secreto ante la maestra de segunda salita, la salita verde y ante mis compañeros de jardín. Visto a la distancia, lo más difícil del trato era que no caducaba. La prohibición de hablar no tenía un límite en el tiempo ni una fecha de vencimiento. Por el lado de la maestra, no tenía motivos para querer contarle algo, buscando accionar su lado maternal sobre mí, cosa que en el futuro no haría nunca con las maestras, menos con esa que logró imprimir en mí uno de los primeros eslabones de la extensa cadena de imágenes llamada vida escolar que se formaría con el tiempo: una penitencia fuera del salón por quedarme jugando una vez terminado el recreo y, entonces, como expulsada del campo de los obedientes, condenada a conocer la soledad y el tamaño del corredor en hora de clase.

Y creo que tampoco con mis compañeros, ni siquiera con la que mantuve en mi cabeza como mi amiga Cuca, sentí el impulso de hablar de mi actividad extraescolar. Tengo, como único testimonio material de esa amistad, dos fotos chiquitas en blanco y negro que sacó mi papá un día a la salida de la escuela, el Normal 1 Mary O. Graham. O. Graham. Me gustaba decir ese

nombre y decir quién había sido Mary Olstine Graham. Una de esas maestras norteamericanas que llegaron al país sin saber castellano, convencidas por la propuesta de Sarmiento de dar clases en la Argentina en las escuelas que él fundaba. No podría explicar con exactitud porqué para mí representaba un valor agregado al nombre de la escuela decir Ma - ry - O- Gra- ham. ¿Pensaba –me pregunto hoy– en una joven limpia, con un guardapolvo blanquísimo y sonrisa fresca, creada, sospecho, en base a un imaginario televisivo que condensó en mí un icono de maestra soltera y abnegada pero, de algún modo feliz, del oeste americano? El guardapolvo, pienso, era el agregado autóctono de esa imagen que ya no era, más de cien años después de la llegada de Mary, la que me mostraban mis maestras de los años 70', menos audaces que ella, menos felices que las que veía por televisión.

En esa escuela que se aferraba a las marcas de origen del sistema sobre el que funcionaría la educación pública argentina, ante esa maestra que me había expulsado al pasillo a incorporar en una sola lección el principio de autoridad, la diferencia entre la aceptación y el rechazo, ante esos compañeros con quienes aprendía los rudimentos de la vida en común con los que el Estado educador fantaseaba todavía cimentar un nosotros abstracto –nuestro nosotros, compuesto por niños de cinco años enviados a compartir las tardes, era el primero de los problemas a los que nos enfrentaba el mundo escolar-, a todos esos primeros habitantes del mundo social infantil no debía contarles en qué consistía el trato. Esa era la

consigna que había aceptado para hacer el papel de hija de otros padres a los que yo no conocía en la película clandestina de mi papá.”(Cecilia Vallina, El Trato,2009)

A la escuela que menciona Cecilia la llevábamos alternativamente de acuerdo a nuestros trabajos su madre y yo, combinando las actividades y a la par que veíamos, en realidad yo veía, el crecimiento del vientre de Elina, mi esposa, que contenía a Julieta, mientras corría casi literalmente el año 1972.

Como todo jardín, y en particular, el del Normal 1, era contenedor aunque la escritura revele su autoritarismo, su concepción hegemónica y disciplinaria que no podía dejar de exhibir las figuras rígidas de la educación del periodo. Pero en lo que el texto habla como mundo social infantil, en aquello que finalmente resuena más tarde, con la sorprendente vigencia de lo que los sentidos habían enviado al inconsciente, que pugnando por existir como en un cuento para niños en los que los juguetes despiertan apenas se apaga la vigilancia y recrean a través del juego el mundo que ellos habitan ya no como meros objetos en una vidriera, sino como sujetos activos en la formación de la conciencia crítica, así el lenguaje de ese inconsciente también escribe la significación en el tiempo.

Lo a mi juicio extraordinario, es que esa significación enunciable en un corte temporal más actual poseía sin embargo toda su potencia omnicomprensiva en el mismo acto de la aceptación de el trato, en el mismo momento en que a sus cinco años Cecilia, sin discursos enunciativos ni paradigmas lexicográficos, ni expresiones sintácticas de ningún tipo, salvo las de su “actuación” cinematográfica, comprendía todo.

“Era el año 1972 y si bien yo no podía asociar el trato familiar con el afuera, es decir, no podía dimensionar que ese acuerdo privado era, en realidad, una pieza coherente del mundo político en el que vivíamos, sí sospeché que ese pacto incluía algún tipo de esperanza en el tiempo en el que ese secreto podría revelarse. Como si el espectro de esa época que se extendía hacia atrás aún no hubiera dado las señales de sus pasos posteriores.

Algo, entonces, de ese ambiente represivo debía estar presente en el aire de esa salita de jardín para haber tomado con tanta naturalidad ese voto de silencio por una causa desconocida que no prometía recompensas sino que me daba, por pertenecer a ella, un tesoro privado: ser parte de un plan que contenía el atractivo de no pertenecer al mundo infantil, una invitación a otra dimensión.” (Cecilia Vallina, El Trato. 2009)

Ser parte de un plan: en rigor, se trataba de planes, de una pieza coherente y fundamentalmente de una esperanza. Otra coincidencia, es la de que el tiempo en el que ese secreto podía revelarse se corporizaba en el momento de la concreción de la solución de la esperanza, es decir del fin de la clausura, de la persecución, de la misma causa que produjo tales planes, el retorno del poder popular, del ejercicio pleno de sus derechos y en consecuencia de la libertad para que entre otros singulares, Cecilia revelara su secreto. La historia el nuestro.

El método de El Trato, nos permite abordar también la metodología que se inscribe en esta tesis como diálogo de temporalidades, sensibilidades, historias socioculturales, políticas y estéticas.

“Una metodología de la ciencia es inseparable de una metodología general del conocimiento: tanto del conocimiento científico como de las variantes no científicas; es decir, de una investigación metodológica desapasionada, objetiva, crítica, etcétera de todos los métodos que producen conocimiento (...) La investigación científica de los métodos deberá comenzar, entonces, por renunciar a un último e insidioso dogma: el dogma del método científico.

Imaginar que la naturaleza del trabajo científico consiste en seguir mansamente lo que presuntos sabios científicos dicen que son sus cánones es extremadamente comprometedor con dos de los rasgos más apreciables de la ciencia: su creatividad y su historicidad”. (Samaja. Conferencia pública. s/r)

La relación entre el pasado y el presente que el objeto de estudio contempla en el marco de las prácticas de la comunicación y en particular, las artes audiovisuales, habilita a concebir diferencias de época, de lenguajes, y de formas de producción que permitan comprender las razones profundas en la constitución de las obras seleccionadas en el corpus investigacional.

Épocas que inevitablemente revisten condiciones socio políticas y culturales diferenciadas, por los procesos que los entramados sociales, las tradiciones ideológicas, los conflictos e inarmonías que se expresaron, determinaron el señalamiento de una complejidad en la

perspectiva interpretativa y en el aporte del conjunto de los modos de producción de conocimiento que las ciencias sociales y humanas pueden proveer para su comprensión.

“... mientras que el pensamiento simplificador desintegra la complejidad de lo real, el pensamiento complejo integra lo más posible los modos simplificadores del pensar, pero rechaza las consecuencias mutilantes, reduccionistas, unidimensionalizantes y finalmente cegadoras, de una simplificación que se toma por reflejo de aquello que hubiere de real en la realidad” (Morin)

La dimensión estética posee en el presente proyecto una centralidad que se define por su pretensión de dar cuenta de los vínculos con la política.

Política que en el afán comparativo entre las épocas abordadas ha visto resignificada su validación, sus perspectivas y su presencia ante los diversos modos de percibir, expresar y representar los contenidos ligados a la política represiva. En cierto modo, esta política ha sido hegemónicamente opresora de la política entendida en términos de construcción social y no de servidumbre, resistencia, reclamo, rebeldía, con sus consecuencias en el imaginario social.

Nexos, fusiones que en el pasado previo a la última dictadura cívico militar, generaron el movimiento filmico que llevó la relación mencionada a una estrecha, casi inescindible calificación de “cine político”, o “cine militante”, “clandestino”, “de resistencia”, involucrando inclusive a otras formas audiovisuales (cine social, televisión) con la casi irresistible influencia de lo político en la creación artístico comunicacional

La transición posdictatorial potenció la naturaleza exploratoria de otras estrategias narrativas y simbólicas, casi como consecuencia lógica de las represiones y censuras

vividas, más proclives a las metaforizaciones y estrategias narrativas que se vieron interpeladas, por las sucesivas crisis socio económicas e institucionales de tal período, posibilitando o casi determinando la irrupción de una generación con imperativos comunicacionales ligados a la descripción de lo real, pero, ya no como una exigencia de normatividades objetivistas, sino como una irrupción de experiencias subjetivas con nuevas sensibilidades y en consecuencia, con aportes novedosos en las variaciones formales de los lenguajes artístico - comunicacionales

El abordaje de su análisis y de las conclusiones críticas requieren de clasificar, y percibir en tal intento, las dimensiones asignadas en estas operaciones y procedimientos al carácter de las especificidades y autonomías de los lenguajes cuyo fundamento se encuentra en la maduración del universo de la imagen como factor de comunicación principal y dominante. Siendo además, patrimonio crítico de las nuevas generaciones surgidas en la crisis global de los 90, la manifestación pública de sensibilidades, subjetividades e imaginarios que fueron posibles de ser exhibidas por la revolución tecnológica y el derrumbe de los imperativos burocráticos e institucionales.

La creación de obras cinematográficas, teatrales y gráficas que interesa a los fines del proyecto se encuentran atravesadas por la intención de recuperar en la contemporaneidad de la vida social, las marcas del pasado represivo, de los relatos y representaciones de ese pasado, y las interpelaciones de los autores a los señalamientos y significaciones que tales indicios, marcas, espacios y tiempos habilitan para constituir una memoria crítica y abierta; a la par que unas formas cuya incertidumbre revela la riqueza de una actualidad impensable en términos dogmáticos.

Escenas de la memoria: Barthes y mi padre

Me persigue una pregunta: ¿En qué contexto se formó mi percepción sobre la relación entre la acción política y la persecución moral, ideológica y especialmente física, en particular, el uso de tormentos cuyo objetivo era en nuestra nación detener el ascenso de las clases trabajadoras y los sectores populares?

Nací en un hogar moldeado por la conciencia política de mi padre que provenía desde su juventud más temprana del compromiso adoptado con la izquierda clásica originada por la división del partido socialista y su prolongación crítica en el partido comunista. Padre petrolero, fundador del SUPE en la regional de la destilería de Ensenada hacia 1944.

Las contradicciones generadas por la segunda guerra mundial, entre esa izquierda y la revolución nacional y popular que lideró el General Juan Domingo Perón constituyeron el primer escenario en el cual se desarrolló el drama que me tuvo como un espectador participativo a través del silencio y la mirada.

A mis casi cinco años, visitaba a mi padre en una seccional policial denominada “cuatrerismo” en donde observaba una comunidad de hombres que recibían nuestras visitas, la de mi madre y otras mujeres, y sus niños presos por su militancia en frigoríficos, talleres, universidades, y en territorios barriales, signados por la perspectiva del apoyo a los aliados bajo la hegemonía de la dirección política que dictaba la política internacional de la URSS.

La transformación de la conciencia nacional, que no era ignorada por los camaradas de mi padre, pero sí incomprensible en el marco de su situación histórica, provocó un encuentro

confrontativo inútil, irrelevante para el verdadero enemigo, pero que condujo a graves consecuencias estratégicas que separaron en esos tiempos a quienes debían haber estado unidos.

La tragedia que preparó el nefasto golpe de estado cívico militar de 1955, tuvo zonas de la realidad ocultas, como la historia del primer desaparecido por efectos de la represión antipopular.

Se trata de Juan Ingalinella, médico y militante del Partido Comunista, secuestrado el 17 de junio de 1955, fallecido esa misma noche durante la tortura.

"Fue detenido muchas veces, los militantes comunistas entrábamos y salíamos de la comisaría, nos detenían en el tranvía, era muy habitual", recuerda Jaskel Shapiro, que fue su compañero de militancia e integra la Comisión Permanente de Homenaje al militante, que todavía es recordado con cariño en el barrio La Tablada por su tarea como médico.

La casa de Saavedra 667, donde vivía Ingalinella, estuvo apropiada durante muchos años, pero recientemente fue recuperada por Comisión de Homenaje, y ahora se construye un Centro Cultural para el barrio que tanto respetó y quiso a su propietario.

Aunque los policías que se llevaron al médico comunista decían actuar en defensa del gobierno de Juan Domingo Perón, ignoraban que esa misma noche, Ingalinella había organizado la difusión de un comunicado de su Partido en apoyo al gobierno constitucional, y en repudio del golpe de Estado.

Con el recuerdo de Ingalinella como el primer desaparecido del que tengo recuerdo, y en proceso de desarrollo de la investigación presente, en Julio de 2012 por razones

administrativas y espaciales asistí al desentierro de los huesos de mi padre. El tiempo que menciono corresponde al invierno pleno, lo que me ubicó en el escenario del cementerio de la ciudad de La Plata a muy temprana hora, luego de una lluvia nocturna que había dejado las cintas asfálticas de los laberintos y cruces de tan singular territorio brillantes y frías.

Caminé junto con un sepulturero en dirección a la tumba donde en el verano del 2003 habíamos enterrado a un hombre de 89 años que había vivido para que yo también yo pudiera hacerlo. Naturalmente la situación me impulsó a generar todo tipo de representaciones, los últimos meses de la vida de ese hombre, la clausura de mi relación física y material con él. Imaginé que en algún sentido el silencio de mi infancia, y los debates de la adultez. Las diferentes etapas de mi desarrollo y de la existencia de ambos que estuvieron colmadas de una suma extraordinaria de encuentros y desencuentros, todos, impregnados del fuerte sentido de la política que había constituido el argumento central de la existencia de él.

Algunas cuestiones muy simples, prosaicas, casi insignificantes respecto al sentido que la tarea representaba, sobre todo en la trascendencia simbólica, cuya pulsión era más fuerte que mi laicismo, que mi distancia, algo impostada, que mi racionalidad amenazada por ese pasado que jamás se resuelve a desaparecer.

Hermínio, Cholo, por sus ojos extrañamente rasgados, misteriosamente asiáticos o precolombinos en un rostro más bien celtíbero, como el de todos sus hermanos y el de mi abuelo paterno, su padre, Silvino, asturiano, anarcosocialista, minero que a los veinte años vino a estas tierras a generar junto con Consuelo la saga que me determinó y pertenece.

La habilidad del sepulturero fue desplazando lápidas y placas, mientras asomaba el disco rojo entre los árboles húmedos, y un leve viento susurraba una canción que se parecía bastante al vals “desde el alma”. Finalmente la tierra húmeda y desnuda se balanceaba ante cada palada, el lavado en el balde del instrumento, el desenfundar una bolsa blanca preparada al efecto para esta circulación práctica de una mercancía que se adquiere en las florerías de las inmediaciones. Hasta la aparición de los primeros huesos, prolijamente acomodados en el recipiente que de tan leve parecía insuficiente, pero que sin embargo alojaban podría decir respetuosamente, el depósito preciso que culminó con el acomodamiento del cráneo. No tengo temor ni vergüenza de decir que pensé en Hamlet, lejos de mi suponerme un príncipe, aunque sí saber que realicé un video ficcional sobre la obra de Shakespeare, y que retomaba como si fuera la dirección de un film virtual, elusivo y fantasmático, el acto donde el bufón del héroe trágico, se presentaba a su regreso a la nación torturada, vaciada de sentido y herida.

Yorick, se posa en esa escena en la mano derecha del heredero en forma de calavera, y el príncipe con infinita ternura recuerda los momentos vividos cuando el payaso tierno de la corte lo llevaba sobre sus hombros, jugaba con él, lo aliviaba de las futuras cargas del Estado, le hacía sentir que la vida era una sonrisa lanzada al viento como las aves que volaban sobre el castillo.

Mi memoria me señaló que el papel de la historia y la política se iban a enraizar en mi existencia sin el humor, la gracia y la poesía del jardinero de la infancia de Hamlet.

Mi padre fue un obrero petrolero, el fundador de un sindicato, un comerciante semidesterrado, un antiguo sub oficial de la marina mercante, alumno en la década del 30 como tantos hijos de trabajadores de la famosa, trágica y tristemente célebre ESMA.

Su horizonte, su palabra (el nunca la hubiera caracterizado de discurso) tendía a pensar el futuro del socialismo. Su problema era resolverlo en el marco de la comprensión profunda que adquirió a través del tiempo de la revolución nacional, democrática y popular que significó el peronismo.

A las ocho de la mañana, desande el laberinto de las calles del cementerio con una bolsa blanca en la mano para internarme en un subsuelo y frente a la regularidad y simetría casi fantástica de las calles internas, tapizadas en sus paredes por huecos que iban a acompañar a partir de hoy los restos de lo que me conectó definitivamente ya no con la circularidad de la historia sino con la complejidad de un progreso que solo lo puedo comprender en el marco de lo que he denominado el tercer relato.

Esa complejidad pude advertirla con motivo de los episodios de salud de sus últimos tiempos, en los que se manifestaban sus deficiencias respiratorias con internaciones que derivaban en estados alucinatorios que desaparecían al regresar a su entorno doméstico.

La última de ellas, la de la internación y la de la alucinación se prolongó ya en el mismo ambiente que antes resolvía la cuestión, impidiéndome cumplir con mis funciones de profesor universitario que debía evaluar exámenes finales, especialmente la de algunos alumnos que cumplían con la materia a mi cargo el final de su carrera. Detalle no menor dado que los familiares de los próximos graduados asistían para ejercer sus ceremonias, expresar sus alegrías y cerrar un ciclo en sus vidas para inaugurar otro.

La responsabilidad en torno al cuidado de mi padre impidió el cumplimiento del cuidado de mis alumnos. En esa situación observé algunas horas a esa persona que generaba una especie de relato, de descripción sostenida y evidentemente insensata de un conjunto de imágenes que evidenciaban su enérgico paseo por el territorio de su inconsciente, inspirando una lectura de los depósitos allí existentes que exponían imágenes autónomas referidas a su memoria personal, o ensamblaban animales, paisajes, calles, ciudades, transportes y un innúmero universo de materiales y objetos que componían la infinita posibilidad de su derrame icónico y representacional. Lo simbólico seguramente se expresaba al momento en que mi padre se había convertido en un hacedor diestro de “cadáveres exquisitos” como quería André Bretón, como probablemente los poetas que él admiraba en cualquiera de los ámbitos expresivos. Me animo a recordar a Luis Buñuel con el que me acercaba también a través de la república española a la presencia estética en la sensibilidad de mi padre. Pero también la pasión cristiana que constituía una de las Españas que se heredaba de la familia inmigrante, la musicalidad de Rafael Alberti, los juegos suburbanos de la gracia de Raúl González Tuñón o del teatro de Roberto Arlt, dramaturgo al que él había conocido en sus incursiones juveniles como ayudante de escenografía en el “Teatro del Pueblo” de la diagonal norte cuando estudiando en la ESMA le correspondían sus francos semanales.

Pero su delirio, sus alucinaciones me dirigían a una imagen del film “Las alas del deseo” de Wim Wenders, donde el ángel que interpreta Bruno Ganz mientras se traslada por la ciudad observando los juegos de los niños, y desarrollando su monólogo interior, a la par que su sonrisa admirada del sentido interno de la vida a la que él no puede acceder por su condición metafísica, atemporal y su mundo en blanco y negro, repara en un niño en

particular que apoyado en un muro, su pie sobre una pelota de fútbol lejano del resto, y con un leve aire de desesperación en sus dulces ojos infantiles se declara así mismo “estoy más solo que la luna”. Creo que ambos podríamos haber compartido el sentido de esa imagen.

Se había instalado una frontera que solo yo podía atravesar. Ni un fármaco, ni un profesional, que no fuera próximo a la pasión comunicante hubiera resuelto el conflicto.

Por eso recurrí a pensar Barthes:

“la fotografía se convierte entonces para mí en un curioso medium , en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, dividida ... : imagen de mente, barnizada de realidad” (Barthes, *La cámara lúcida*, 1980)

En su texto “La cámara lúcida” expone instantes después su preocupación para vincular este concepto con la observación de las fotos de su madre, y en ese momento el encuentro con el film Casanova de Federico Fellini. Barthes se aburre, se encontraba según su propia declaración triste, pero cuando Casanova se puso a bailar con la joven autómatas declara haberse sentido impresionado por una especie de agudeza atroz y deliciosa, como si de pronto experimentase los efectos de una droga; cada detalle, era gozado en su condición de espectador, trastornándolo: la evidente irrealidad de la autómatas, su figura tenue su casi ausencia de cuerpo, la ridiculez de su atuendo, lo artificial de su rostro pintado y sin embargo inocente, algo disponible y al mismo tiempo inerte...declara comprender entonces su percepción de que existe una especie de vínculo entre la imagen fotográfica y la locura, y algo cuyo nombre desconocía y que lo enmarca en la frase contundente “sufrimiento de

amor”. En suma se encuentra enamorado de una muñeca como también de ciertas fotografías.

Declaro por mi parte que creo que Barthes estaba esencialmente enamorado de su madre, del mismo modo más ampliamente de la propia fotografía a las que él llama imágenes que lo habían “punzado”, dado que propone que los sentimientos liberados por esas imágenes iban más allá de la irrealdad de la cosa representada, “entraba demencialmente en el espectáculo, en la imagen, rodeando con los brazos lo que está muerto, lo que va a morir”.

Asocio esta notable experiencia teórica y existencial de R.B. con expresiones y consideraciones en las que a partir de sus reflexiones filosóficas concluye indicando que para él sería posible curar la locura introduciendo imágenes en la mente de los alterados.

Mi padre alucinaba, y su agotamiento era evidente, su fortaleza física un contrasentido, la verborragia incontenible y mi profesión, mi vocación intelectual, me constituyó en un terapeuta ocasional, que sin embargo se auto proponía considerar como si fuera un ensayo de interpretación o una hipótesis científica las consideraciones mencionadas.

Recuerdo en ese instante presenté nuevamente en mi memoria a los personajes de “Detrás de un vidrio oscuro”: de Ingmar Bergman, donde el actor Max von Sidow interpreta a un dramaturgo cuya hija está en el centro de la locura, y que en un diálogo en los típicos escenarios naturales de los fiordos suecos, tan desnudos como las almas que el maestro presenta, le confiesa a un amigo su culpa por no poder ver el drama de la muchacha de otro modo que no fuera en tanto personaje de sus obras.

“El arte no crea solamente un objeto para el sujeto sino un sujeto para el objeto: este pensamiento acuerda con la fecunda cita de Marx en cuanto a la

obra de arte, reflejo de la naturaleza y la vida, crea a su vez un sujeto para el objeto, nos enseña a conocer el mundo en la imagen fragmentos de la realidad objetiva, abstracciones de dicha realidad condicionadas por la palabra que es la imagen. El concepto transporta la imagen que está siempre presente y virtual y a ella se puede volver desde el concepto, recobrando en su camino de retorno los vestigios de la actividad sensorial”
(Thenon:1971)

La fuerte visión política de mi padre, su pasión por la información, su frase preferida “los acontecimientos del mundo”, la persistente capacidad espectral o de radioescucha y de lector que había manifestado ante mi propia existencia, unido a su deterioro auditivo, hacía que él devorara los informativos, los programas políticos, los testimonios audiovisuales que daban cuenta de esos escenarios, en particular a ciertas horas como la que se estaba cumpliendo hacia el mediodía, aumentando el sonido de los aparatos según el encendido, (a veces todos juntos) a escalas casi barriales. Creí entender que el flujo de imágenes de sus alucinaciones constituían un discurso onírico, surreal, de libre asociación en la que la vigilia de la razón crítica cedía por fin el lugar a la libertad y al caos, creando por lo mismo un territorio sospechable para su inconsciente pero imposible de gobernar en el borde de esa locura parcial.

En esas condiciones decidí poner en práctica, aplicar en el campo comunicacional la idea de encender el televisor (TN finales del 2002) con el volumen al máximo y girar suavemente el cuerpo de mi padre sentado en su sillón hacia la pantalla, lo que produjo en apenas segundos la suspensión de su palabra, un silencio espeso y ya no la inclinación sino la caída de su cabeza sobre su hombro derecho, profundamente dormido, sueño que duró

casi dos días, y que seguramente restableció el equilibrio que su mente históricamente había balanceado.

Extraigo de esta experiencia, que el campo atencional objetivo de mi padre a través de las imágenes exteriores a su consciencia, cargadas de la significación que culturalmente estaba habituado a asimilar y a indagar, eran las imágenes necesarias para que el orden analítico, racional y crítico oficiaran como la fuerza y dinámica necesaria para decidir a favor de este orden la batalla semántica en la que su mente se había extraviado.

Concibo al genocidio argentino, al terrorismo de Estado y a su política de secuestro y desaparición de personas como una alucinación, un delirio que define una arquitectura del horror cuyo espacio es la temporalidad de la ausencia. Tal ausencia, es una fuerza irresistible de imágenes que se resisten a configurarse, y generan el flujo de un dolor inacabado, del sufrimiento de la incapacidad de representación. El imaginario se desborda tanto por las informaciones recibidas y constatadas, por los testimonios orales y escritos como con los espacios recuperados por la democracia como el caso de la ESMA, y que sin embargo no pueden colmar la necesidad y expectativa de los descendientes directos de las víctimas así como del conjunto del campo simbólico de la sociedad. Por eso Restos. Por eso Los Rubios, y todos los procesos que han servido para intentar resistir la idea de Theodor Adorno y de muchos de los que han seguido sus visiones respecto a la inviabilidad de la representación de Auschwitz.

Por el contrario estimo que una introducción a la memoria como función esencial debiera estimar la contrapartida de la tesis de la inviabilidad de la representación del horror como justamente su inevitable necesidad para otorgarle un estatuto de realidad al fantasma de la

alucinación objetiva que significó. En otros términos es imposible no representar, y permitir a cada una de esas representaciones existir por fuera de un juzgamiento formal, aún en el caso de los envilecimientos que impliquen las especulaciones que las diversas prácticas sociales pueden admitir, tal como las emergentes de su explotación comercial, política, moral, etc.

La Responsabilidad

“Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.”

Rodolfo Walsh. –C.I. 2845022

Buenos Aires, 24 de marzo de 1977.

Memoria y Universidad

1. Correo electrónico con fecha 26 de octubre de 2011

“Querido Chino, te escribo para contarte el sueño que tuve en la semana. Freddy y yo volvíamos a Argentina y a los primero que vimos fue a vos y al flaco Moretti. Ahí conversábamos en Plano Medio y nos reíamos. Corte. La cocina de la casa de mami. Vos llevaste un pescado grande para Fredy cocinar y el flaco, vos y yo esperábamos la cocción. Fin del sueño. A mí me gustó” (Silvia)

Silvia Verga de Oroz, autora del correo, hace muchos años que reside en Río de Janeiro, es una docente reconocida, ensayista y autora de libros sobre el Cinema Novo, las películas populares que en América Latina influyeron en la sensibilidad a través de los melodramas, folletines, narrativas televisivas y textos académicos.

La vacilación sintáctica sobre Fredy cocinando obedece a esa migración forzada con carácter de exilio que ambos realizaron en el límite del Terrorismo de Estado. Su lenguaje, teñido de portugués, tiene del mismo modo la distancia de la perfección castellana, el alejamiento de la tierra propia, aunque no de la memoria.

En el sueño también podría entrar Diego y quizás escuchando música un tanto alejado, Eduardo.

Y estaríamos todos los responsables de lo siguiente habría que aclarar qué es lo siguiente el trato?

2. Correo electrónico con fecha 16 de Julio de 2014

“Queridos, pasó casi un mes que el Chino me mandó el cuento (N.A. se refiere al texto “El trato”)y aún sigo entre emocionada, perpleja, en fin que mi cabeza es un mar de confusión. Todos estos años cuando yo pienso en Ceci, la veo con la ropa que ella describe en la peli. No sabía que estaba con esa ropa para la filmación. Y ahí entramos en el núcleo, a mí ver, del trabajo: las memorias. Es tan intenso el planteo sobre las memorias que me hace acordar a Resnais en Hiroshima...

Esa relación Ceci-Guillermína y la construcción de una nueva memoria es lindísima. Y todo el cuestionamiento de la educación también. Los que me encanta es lo fraccionado de las memorias, de la vida, hasta que entra el Chino con su tiempo, cuando llega la peli. Me encantó eso. Y en esas construcciones de memorias la actitud de la autora, el futuro está ahí, puede ser muy bueno, es sólo vivirlo. Me gusta la actitud POSITIVA ante la vida y la estética. No es apocalíptica, es constructiva. Y eso me encanta!!!

Me siento culpable del fardo que Ceci cargó y lo peor es que no me había dado cuenta .

Un beso grande para los dos.

Silvia.”

3. Correo electrónico con fecha 4 de Julio de 2014

“Hola Chino.

El escrito de Cecilia me impresionó mucho por la calidad del trabajo en sí y por el análisis que hace de la situación y de su andar por la vida con el encargo que sin saber las consecuencias le impusimos en aquellos años. Que evidentemente supo soportar y superar, primero con su inocencia y luego con su rápida madurez. Luego me sorprendió el análisis que hace entre la ficción, lo real y la memoria que por momentos me produjo emoción y a la vez rebeldía por lo que pasamos en nuestras historias de vida. Por un lado felicitala y dale de parte mía un caluroso y fraterno abrazo, y si corresponde pedile perdón por lo que la expusimos sin darnos cuenta.

Un fuerte abrazo

Diego.”

Ayer, 5 de Agosto del 2014, siglo XXI, Estela de Carlotto recuperó a su nieto, Guido. Luego de 36 años de búsqueda, de incansable lucha y de infinita paciencia.

Los correos que presiden este capítulo, que mis queridos compañeros me enviaron en relación al tema, indican una apreciada preocupación por el gesto que implicó incorporar a mi hija Cecilia en el film referido, que no es otro que “Informes y Testimonios...”.

Hoy estimo que Laura, la hija de Estela, en el marco de la lucha emprendida, cuando decidió traer un hijo al mundo, sin ningún cálculo, sólo el deseo y la esperanza de construir un mundo mejor, fue un acto del mismo sentido que tenía nuestra inclusión de la niña de cinco años, mi hija, en la película.

Los 115 nietos recuperados por Abuelas de Plaza de Mayo, y los cientos que aún faltan, indican lo genuino de aquellas decisiones y la derrota moral y política de los genocidas.

Recuerdo entonces el origen de mis preocupaciones estéticas y políticas.

Viene a mi memoria un singular episodio que marcó mi ingreso a la Escuela Superior de Bellas Artes.

Un evento anunciado en una gacetilla, derivado de las visitas al Festival de Cine de Mar del Plata en la década del sesenta, convocaba a una conferencia de Guido Aristarco, reconocido crítico cinematográfico de la izquierda italiana que había participado en su condición de teórico y director de la influyente revista Cinema Nuovo. Mis lecturas como militante de textos suyos en revistas culturales del PC, atrajeron mi atención y me condujeron a la exposición en una tarde del incipiente verano. Al ingresar, por primera vez al hall de la hoy Facultad de Bellas Artes, sólo encontré un espacio presidido por la réplica del Moisés que dominaba con sus ojos fulminantes y su estatura monumental el ámbito en el cual un ordenanza, me informó que no tenía conocimiento acerca de lo que yo buscaba y que la institución se encontraba vacía.

Al regresar a mi casa y revisar el diario “El Día”, se podría decir levemente desesperado o quizás inquieto, reparé en que la fecha del mismo pertenecía a dos meses antes.

La distancia con aquel momento que podría apreciar como sutilmente fantástico o quizás absurdo, pero que me sigue brindando la certeza de mi voluntad por incorporarme a la carrera de cinematografía.

Durante años anteriores, siendo estudiante de Derecho, fui responsable de actividades universitarias del orden de lo gremial, y sin duda de lo político, en un incesante aprendizaje sobre la complejidad vocacional que me había impulsado desde las influencias familiares y epocales hacia la acción política y el conocimiento crítico, y a la par a una subjetividad que despuntaba en el amor a los libros en la biblioteca Euforión, en la práctica poética, en la música del inevitable conservatorio de piano barrial, en la asistencia a programas de jazz en LR11 Radio Universidad, con Walter Thiers, primer profesional de una análisis estético que en mi mediana adolescencia incorporé con admiración por el uso que hacía de la palabra para generar goce y comprensión sobre una materia sonora muy querida para mi generación.

Parafraseando una pregunta que el realizador de “La delgada línea roja”, Terence Malick, plantea en esta obra cuando una voz omnisciente dice: “¿Cómo entra la guerra al mundo?”, me interrogaba también:

¿Cómo entró el cine en mí?

Visitar a mis abuelos Consuelo y Silvino los domingos y bajo la admonición de ella saber y aceptar gratamente que si quería ir al cine de la catedral (recuerden “Cinema Paradiso”),

debía asistir a misa, cosa que implicaba una mirada a los ojos de mi padre, ateo irrestricto, que quizás consciente de mi prematura vocación permitía el acuerdo ritual.

Allí desfilaron, series, monos gigantescos, vaqueros americanos y batallas en exóticos lugares del mundo.

También la parroquia San José con sus proyectores de 35mm y la inocencia más sagrada que se podía convocar en nuestra infancia atravesada por la pantalla diabólica como diría Jean Epstein y Lotte Eisner por esos tiempos. Evidente paradoja de ubicar a Dios y el Diablo en la tierra de mi infancia como más tarde lo haría ante el sol, Glauber Rocha.

Pero fundamentalmente el nacimiento de un erotismo vital y ampliado en mi primera juventud, me enfrentó en base a los entrenamientos mencionados con lo que sin duda se incorporaría como una pertenencia definitiva la aparición en el final de la segunda posguerra de una cinematografía como la Nouvelle Vague, el Free Cinema, los polacos, los checos, los húngaros, el New American Cinema, y más particularmente los albores del cine boliviano, cubano, brasileño y naturalmente argentino.

Recuerdo los domingos a las diez de la mañana filas de estudiantes universitarios , convocados por la Federación Universitaria de La Plata, esperando pacientemente que se abriera el Cine Mayo, hoy desaparecido, para que estos films herederos jóvenes del neorrealismo italiano, tributario a su vez del realismo poético francés de entreguerras, conectara su cinefilia con una historia que conmovía a una generación que iba a ser la protagonista de la rebelión en nuestra nación.

En “El blues de la calle 51” del periodista Lalo Paineira se puede observar la siguiente referencia: “Ramón Tarruela (que escribió Crónicas de una ciudad) relata lo que le contó

Ricardo Piglia, “que el grupo también compartía las funciones matinales del Cine club, que se repartían entre el “Select” y otras dos salas que quedaban en la calle 48 entre 7 y 8 y en 7entre 47 y 48. Las funciones estaban organizadas por los estudiantes de cine. Las películas se proyectaban durante la mañana, en el horario en que los locales no tenían función. Entre los organizadores estaban Rolo Diez, el Chino Vallina, Edgardo Cozarinsky, Raymundo Gleyzer, Lalo Paineira, las proyecciones terminaban antes del mediodía pero las discusiones, que comenzaban por los argumentos de las películas y terminaban en cuestiones políticas, podían durar hasta la noche, incluso prolongarse por semanas, meses. De discusiones de ese tipo, de inicios inciertos y finales imprevisibles, salieron varias agrupaciones políticas, otras tantas se fracturaron” (Paineira, 2013).

Por último, Tarruela menciona un testimonio de Rolo Diez que comenzó estudiando Derecho, pero que abrazó la carrera de cinematografía, y luego de la experiencia militante armada del 70 es hoy uno de los novelistas importantes de México: “Conocí una cantidad de amigos, con quienes compartí una actividad política que ya no se limitaba a la realidad cotidiana universitaria. Los lemas que se escuchaban en las asambleas contemplaban el mundo entero; se luchaba contra la invasión de Estados Unidos a Santo Domingo, contra la guerra de Vietnam, por la revolución Cubana. Entre sus compañeros de cine y militancia estaban el Chino Vallina, Lalo Paineira, el flaco Mussotto...El canal 2 de la Plata había comenzado a funcionar y su plantel técnico estaba compuesto en su mayoría por estudiantes de la carrera de Cine. Rolo Diez se encargó de la compaginación de “Notidos”, el noticiero del canal. Otro estudiante de cine que trabajaba en el 2, también detrás de cámaras, era el Chino Vallina...”.

Quizás sea conveniente indicativos del espíritu de la época convocar a la frase de Sartre que abre el libro “Los compañeros” de Rolo Diez: “Sólo en la acción hay esperanza”, lo que le permite a Lalo reflexionar “...y algunos lo asumimos sin medir las consecuencias...”.

¿Cuál fue el camino que nos vinculó a los compañeros con los cuales realizamos “Informes y Testimonios...”?

En 1963 ingresamos al Departamento de Cinematografía de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes, entre otros aspirantes cuyo número rondaba entre cincuenta y sesenta, de los cuales finalmente nos recibimos cerca de diez, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Diego Eijo y yo. Al año siguiente Silvia Verga y Eduardo Giorello.

Hasta 1971, en mi caso, desarrollamos sistemáticamente, con extrema responsabilidad toda una aventura académica, que pasó por las instancias más profundas para construir nuestra identidad cultural, nuestra definición política y fundamentalmente un espíritu de cuerpo, moral, que en nuestros matices y diferencias, o mejor aún, diversidades, nos unió en todo aquello que amábamos de la vida y los lenguajes, del cine y del arte, de la política y la sociedad, que nos vinculó fuertemente con maestros cuyas referencias son ampliadas en el desarrollo de la presente tesis.

El aprendizaje y su evaluación fundamental se concretaban a través de la realización de trabajos filmicos de corta duración, en 16mm y blanco y negro, con posibilidades sonoras reducidas, que habilitaban paradójicamente en la perspectiva de Bresson, un control mayor

de la imagen y la sintaxis narrativa que si hubiéramos dispuesto de más amplios recursos de producción.

De ese modo, y sin duda coincidiendo con nuestras preocupaciones sociales, con una época en la que el imperativo nos aproximaba a lo real, a la observación de la calle, de las vivencias que en ellas fermentaban las manifestaciones más heterogéneas, las demandas tumultuosas y las reivindicaciones más sentidas, nuestro docente de tercer año, el respetado maestro Simón Feldman, nos propuso acercarnos al mundo de los taxistas, no tanto de sus perfiles y existencias, sino más bien a su condición de significantes ambulantes hacia relatos que nuestra percepción y nuestra imaginación habilitaran. Corrían los años del diario “La Opinión” y las crónicas de Julio Ardiles Gray sobre el mismo tema, que funcionaban como nuevas aguafuertes, influyeron para anticiparnos en algunos años tanto al teleteatro de Alberto Migré, como a posteriores y muy próximas creaciones como la de Jim Jarmusch “Una noche en la tierra”, o experiencias televisivas posmodernas.

Nuestra respuesta fue construir cortometrajes de no más de cinco minutos, con adaptaciones libres de ideas propias en el marco planteado, en el mágico blanco y negro y sólo con una banda sonora musical.

La aprobación de tales trabajos fue el preámbulo de los que filmamos para cuarto año, y que oficiaba de una especie de tesis de graduación para la licenciatura.

Pero una vez recibidos, en mi caso 1971, los horizontes profesionales se abrían, o quizás mejor aún se avizoraban cerrados por las condiciones que la dictadura habían impreso luego de la irrupción de aquella generación del '60, alguno de los cuales fueron nuestros estimados maestros.

Y surgió que al calor de proyecciones regionales, de grupos culturales, sindicatos y centros estudiantiles, talleres teatrales, de estos productos de nuestra carrera, que se nos ocurrió la posibilidad de reflexionar acerca de lo vivido en la universidad, y de lo posible en la supuesta inexistente industria de la cinematografía.

Por lo que decidimos sentir lo común, a saber: por un lado aquello que habían constituido la temática unificada de Los Taxis (año) y por otro lado esta urgencia laboral y profesional, cultural y política, incluso estremecedoramente existencial. Esa voluntad no contaba de nuestra parte con ninguna ingenuidad, sino por el contrario, nos encontrábamos pletóricos de discursos críticos, de creencias estéticas y de proposiciones universales.

Mucho había ayudado que heredáramos el primer programa de crítica cinematográfica que se emitía por LR11 Radio Universidad Nacional de La Plata, en su serie panorama de las artes, un día a la semana durante una hora y que habían fundado los creadores de la revista de crítica “Contracampo” (Armando Blanco, Eduardo Comesaña, Carlos A. Fragueiro, Oscar Garaycochea, Mario Bohovslasky, Mauricio Scherechevsky, entre otros).

Ricardo, Eduardo, Diego, Alfredo y yo, y luego Silvia, nos propusimos hacer.

Hacer un film, hacer algo con el cine, con el pensamiento, con nuestra sostenida visión en las salas cinematográficas, de aquellas referencias que mencionamos, y que nos influían intensamente.

Hacer, finalmente una compilación, una colección de aquellas obritas, de aquellos actos académicos, de los mundos que habíamos creado alrededor del volante de un auto de alquiler. Se podría decir, forzando un poco la metáfora, que nosotros también nos habíamos

convertido como recién graduados en peones de un vehículo cuyo destino final no conocíamos.

Los Taxis (año), cuya duración se aproxima a la de un medimetro, es el resultado singular de los debates que nuestro grupo procesaba en torno a los pasos a dar como realizadores, entendiendo que el concepto de independencia no pertenecía a nuestro lenguaje.

Dado que nuestra expectativa de democratizar el Estado en el marco de las luchas políticas del pueblo argentino y profundizar lo que había construido en la década del 60, una generación, paradójicamente heterogénea en edades, diversa en estrategias narrativas, con temáticas que abordaban distintos estratos sociales y culturales y personajes que emergían de las nuevas condiciones provocadas por la caída del gobierno popular de masas en el 55, producía una cinematografía cuya dominante no era un producto de mercado sino un acto sistemático de logro estético.

Humberto Ríos, docente de nuestra carrera, egresado del IDHEC de París, y retornando para participar hasta hoy del fenómeno que nos ocupa, en la revista de estudios cinematográficos Contracampo N°4 del año 1961 escribía:

“La idea de hacer Faena nació de una reunión de amigos, luego de mi llegada al país. Se barajaron entonces las posibilidades de trabajo y de repercusión. El único camino, al parecer para darse a conocer y para iniciar una búsqueda de expresión, estaba en el cortometraje. Así es que poco a poco, con la ayuda de amigos, se fue reuniendo parte del capital. Se necesitaban, por lo menos, 150 mil pesos. Reunimos apenas 50 mil y con ellos iniciamos la filmación, no sabiendo nunca si podíamos terminar... pudimos presentar el

texto al Fondo Nacional de las Artes y con ese apoyo final pudimos cumplir con las obligaciones contraídas.”

Ese momento de nuestro profesor, del director que buscaba un camino, de un compañero insobornable de Raymundo Gleyzer y futuro integrante del grupo Cine Liberación, era también nuestro inicio, sólo que no contábamos con amigos con dinero ni con las preferencias del FNA, por lo que decidimos manifestarnos con lo que habíamos hecho antes en las aulas en tanto estudiantes y a las que ya pertenecíamos como docentes.

Cinco cortometrajes y el plus de Silvia que al no haber pertenecido a nuestra cohorte presentó su reflexión en el entreacto que le correspondía y algunas huellas de sus trabajos.

Tales ejercicios críticos insertos como un metalenguaje extraído de lo académico, y convertido en ensayístico, en un quizás extraño procedimiento para nuestra perspectiva actual, pero que no dejaba de tener el carácter de los escritos que como el de Fernando E. Solanas y Octavio Getino exponían en la tercermundista IV Mostra Internazionale del Cinema Nuovo de Pesaro, Italia. Señalaban por ejemplo que

“las categorías de corto o largometraje, de 16 ó 35mm de blanco y negro o color, no pueden ni deben ser los puntos de partida de un cine culturalmente válidos para los argentinos. Las mismas han surgido de otras necesidades históricas y sobre todo de la explotación capitalista del cine. Los valores del nuevo cine surgirán de la validez de sus ideas, de la originalidad de su lenguaje y sobre todo, de la utilización cultural y política que del mismo se haga, sea realizado en 8, 16 ó 35mm., dure cinco o dos horas.”

O también de la influencia, como ya hemos citado, de los escritos de Glauber Rocha, tal como su Estética del Hambre:

“Dejando de lado la introducción informativa que se transforma en la característica general de las discusiones con respecto a América Latina, prefiero situar las reacciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada en términos menos reducidos, que aquellos que también, caracterizan el análisis del observador europeo. Así, mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria, no como síntoma trágico, sino solamente como dato formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino.”

La potencia de estos textos, la influencia de los films y la conciencia de la necesidad de abrir espacios de ciudadanía cultural nos indicó quizás en el plano de un inconsciente creativo, que sólo teníamos que agregar nuestro manifiesto inicial, nuestro texto, bajo el auténtico soporte fílmico que nuestra pobreza productiva, pero no estética ni ideológica nos permitía.

Hoy le llamaríamos a lo que hicimos con Los Taxis, una intervención, una remake, forzada por nuestro deseo de nuevas creaciones, a una especie de proyección infinita a la manera de la Invención de Morel (Bioy Casares, 1940), que produjera el efecto unificador entre ese inmediato pasado de nuestros imaginarios, la expresión testimonial y el futuro posible.

Nuestros cortos utilizaron vehículos que algunas veces no eran taxis y que tuvimos que disfrazar, argumentos que revelaban las inclinaciones hacia prototipos populares, gags

humorísticos, encuentros afectivos, films dentro de los films, secretos personales, y quizás anticipaciones de géneros desconocidos para ese momento como por ejemplo los videoclips en una suerte de influencia de mundos narrativos como los del New American Cinema, en particular Casavettes, cierto Warhol, como pequeñas bisagras entre lo que habíamos visto y lo que esperábamos construir.

Y actores, profesionales y amateurs, o simplemente compañeros que daban el tipo, algunos de los cuales tuvieron una activa participación en las luchas que se avecinaban, ya sea como militantes armados, culturales, inclusive secuestrados-desaparecidos.

En cierto modo la dimensión política del tiempo que nos tocaba en ese marco, las tradiciones estéticas del cine de la segunda posguerra del siglo XX y los imperativos de compromiso social, casi determinaban una implicación comunicacional antes que un universo expresivo personal o experimental.

A esa objetividad, el grupo consideró que debía tributar, no solo la representación de relatos, de pequeñas historias condensadas, sino también de la apertura de una reflexión sobre el objeto inicial, que eran los cortos, en tanto construcciones que debían dirigirse en la dirección de la formación de una consciencia crítica para la transformación de la realidad.

Observese que los dilemas anteriores revelan preocupaciones aparentemente antagónicas con las necesidades y percepciones de la generación contemporánea, cuya tendencia fundamental es a crear una realidad propia a la que la objetividad del mundo social debe contribuir, o por lo menos no resistirla.

Es en este sitio en la que el arte cinematográfico ha dirimido sus mejores batallas, tal como señala André Bazin en su texto La evolución del lenguaje cinematográfico:

“Sin ignorar la relatividad de la simplificación crítica que me imponen las dimensiones de este estudio y manteniendo la menos como realidad objetiva que como hipótesis, distinguiría dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad.” (1955)

En mi caso esta oposición ha trabajado mi mente desde su lectura en los años de estudiante hasta mi actualidad. Y es que la sutura, la solución se me ha presentado siempre bajo la condición de que solo la fusión de ambos términos de la contradicción resuelve las condiciones del lenguaje cinematográfico.

Conversábamos en la preparación de Los Taxis alrededor de los escasos textos específicos como por ejemplo Lecciones de Cinematografía de Vsevolod Pudovkin, en donde veíamos que:

“El fin del montaje es mostrar el desarrollo de la escena cuando la atención del observador es atraída rápidamente sobre uno u otro detalle. El objetivo de la cámara sustituye a los ojos del espectador. Los movimientos que se dirigen sobre los personajes o sobre los detalles de la acción, están sujetos a las mismas necesidades que los ojos del espectador. Quien hace cine, sin quiere obtener la mayor claridad...debe obligar al espectador a ver tal como habría visto el observador atento. De aquí se puede deducir el motivo por el cual el montaje constructivo tiene una eficacia tan grande y directa sobre el ánimo del espectador.”

Los Taxis fue entonces la consecuencia del primer intento colectivo, de cierta inmersión en lo que podríamos llamar una investigación incipiente y autónoma, desprendida ya de los maestros y arrojada al curso de la historia tanto estética como sociopolítica.

Una operación de montaje dentro de los montajes de nuestros cortometrajes, un intento de llegar a una conciencia posible en los potenciales espectadores, en los que habían sido responsables de nuestra formación y ante nosotros mismos.

En la reflexión filmica de entre actos Ricardo Moretti decía mientras se podía observar un sinfín de lo que denominábamos cola star, ese trozo previo a cualquier proyección en la que una cuenta regresiva anticipaba la diégesis de un relato, pero que en sí mismo sólo era un ritmo del porvenir, una ausencia pronta a cubrir:

“Mientras preparábamos el film que ustedes están viendo, hablamos de muchas soluciones posibles como formas de terminarlo. En lo que hace al capítulo anterior, el mío, no se me ocurrió nada mejor que dejarlo como estaba. Otra cosa hubiera sido descartarlo lisa y llanamente pero ese no era el camino. Con sus limitaciones, que son las de aquellos tiempos y también quizá las de ahora, había que hacerlo conocer, en realidad, había que hacer, simplemente hacer. Los defectos se superarán en la acción y no en la charla”.

Esta acción colectiva no es sino un intento en este camino del hacer. Como decía Rivette: “el cine se hace en las películas”. Ésta no es nada más que una de las infinitas películas que pueden hacerse. Pero existe, es concreta, la están viendo, y pueden criticarla por eso, cosa que no podemos hacer con el cine que no se hace. Buscamos la confrontación con ustedes como forma de abrir un diálogo que nunca acabe si ello fuera posible. Ese diálogo nos

abrirá nuevas perspectivas y nos servirá para el próximo hecho y el subsiguiente diálogo en un proceso que tenderemos a que nunca finalice. Para iniciar esta comunicación puedo proponer lo siguiente:

“Economice lo más que pueda. Compre una máquina de 8mm, si tiene más dinero compre una de 16mm y si no pida una prestada. Comience a rodar allí donde vive. Si lo que ha rodado después no le gusta, comience a trabajar de nuevo y hable de sí mismo en el film del mundo que lo rodea. Si no tiene película virgen puede comenzar haciendo fotografía y después las proyecta y habla de ellas. Evidentemente, está claro que el film no debe ser únicamente esto, pero es necesario decir a los jóvenes que pueden empezar a hacerlo. Es necesario decirlo claramente. El cine no es un arte para profesionales; debe ser un arte para todos...”(texto en off. *Los Taxis*)

Destaco esa frase “en lo que hace al capítulo anterior, el mío”. En ella hay dos elementos a mi juicio singulares. El primero es que la cola star no va antes que su film sino después. Quizás sea la primera vez en la que un cineasta invierte el orden de la industria, esa apelación a un espectador codificado, que “sabe” que luego de los números va la historia. El otro elemento es el del concepto de capítulo que lo instala en el orden del ensayo, en un nivel en que la crítica se apropia del film, e intuye una teoría, por supuesto influida por los protagonistas de la Nouvelle Vague en particular su más revulsivo representante, el autor de *Sin aliento* que nos había impactado con la ruptura de la cuarta pared a través de ese enemigo público interpretado por Jean Paul Belmondo.

Así también decidimos el cierre de *Los Taxis* con un inusual auto-registro.

Nos mostramos ante la cámara, exhibimos la dinámica de nuestro grupo en una especie de reunión en la que reconstruíamos, con la libertad de nuestra juventud, algo parecido a lo que Albertina Carri urdía en su presencia delegada en una “otra yo”, encarnada por la actriz Analía Couceyro, al tiempo que ocupaba, quizás en un deseo similar, la escena.

Y ahí, en off, emitíamos una especie de comunicado que no impedía exhibir nuestra decisión:

“La Universidad Nacional nos preparó para enfrentar una industria que no existe y de ahí surge lo incierto de nuestro futuro. Para subsistir caemos a una oficina pública, un canal de televisión o empleados de última fila en una película profesional cuando las condiciones favorecen. Por eso nos reunimos en un grupo y juntos decidimos hacer el cine que nos represente a uno y a todos. Ya emprendimos la tarea de traer el hoy, el presente, a la imagen. Hacer un cine que nos sirva ahora, que enriquezca el proceso que vivimos. Se acercan momentos muy decisivos como para contemplar pasivamente cómo ese futuro se nos hace favorable. La expresión a través de la cámara será nuestra lucha. Deseamos que ella colabore, de alguna manera, en el cambio del que somos protagonistas.” (Texto en off. *Los Taxis*)

El proyecto mayor

En Cien años de Cine Argentino, Fernando Martín Peña sostiene:

“En 1972 también era contrainformación el rostro y la voz de Juan Domingo Perón en las largas entrevistas que entregó a Solanas y Getino, condensadas en dos

largometrajes (Actualización política y doctrinaria para la toma del poder y La revolución justicialista), que son un modelo de organización formal. O las imágenes del Cordobazo, del Viborazo y de los otros alzamientos populares adyacentes que quedaron registrados en –sin el filtro de la televisión- Ya es tiempo de violencia (1969) de Enrique Juárez, o en el film colectivo Argentina, mayo 1969: el camino de la liberación (1970). En esta misma línea, seis egresados de la Escuela de Cine de La Plata llegaron a realizar un largometraje exclusivamente dedicado a documentar el máximo horror del militante: la tortura, con sus implicaciones de sufrimiento físico, quiebre y delación. El filme se llamó Informes y Testimonios: la tortura política en Argentina, 1966-1972 (estrenada en 1973) y alterna la documentación pura con escenas reconstruidas a partir de las declaraciones de detenidos. Minuciosas, distantes, casi quirúrgicas, esas escenas fueron concebidas para conjurar el espanto mediante su designación. Quiso ser una especie de Nunca más para los gobiernos militares de Onganía, Levingston y Lanusse, pero quedó como anticipo de horrores posteriores.”(2012)

Este film ha seguido el largo camino que el pueblo argentino tuvo que recorrer para poder ejercer plenamente sus derechos. En algún lugar, así como la Escuela de Cine de la Facultad de Bellas Artes fue cerrada por la intervención del gobierno de Isabel Perón, Lopez Rega, a través de su ministro de educación Oscar Ivanisevich y el interventor en la UBA Alberto Ottalagano, así como funcionarios locales en la UNLP; también fue desaparecida gran parte de la filmografía militante y/o clandestina, y fundamentalmente secuestrados y asesinados un conjunto de realizadores de la época.

¿Cómo abordar en el marco del concepto principal de la presente tesis los hechos y las realizaciones del pasado, reconstruir desde el presente las acciones, inscribir en los relatos contemporáneos las vacilaciones de la memoria y la indulgencia de nuestra subjetividad?

A tal fin el autor de esta tesis ha concedido un conjunto de entrevistas a estudiosos de la cinematografía que nos ocupa, en donde se intenta aclarar y procesar aquellos tiempos, porque las referencias concedidas ante tales reuniones y las inquisitorias desplegadas, permitieron quizás reunir aquellas experiencias con un mayor grado de objetividad.

Esa objetividad, nos permite eludir la pretensión de una escritura, que a nuestro juicio, confundiría las oscilaciones propias entre el requerimiento académico y las prácticas sociales de la cultura.

Estimamos que la transcripción de tales encuentros con los críticos e historiadores, supera la reiteración de la génesis y destino de la obra en cuestión, por lo que se ofrece una selección que permite recrear el espíritu de la búsqueda.

*Dossier*¹.

Los años de la transición

El número 10 de la Revista Film, de Octubre/Noviembre 1994, dirigida por Fernando Martín Peña, contiene un estudio dedicado exclusivamente a la filmografía nacional que reflexionó, documentó y militó en relación a lo social y lo político. El mismo director de la publicación escribe allí un artículo titulado “Clásicos y nativos”, que pone en consideración a **Informes y testimonios**. Y acompaña al mismo un artículo del periodista Oscar Taffetani denominado “Para acabar de una vez por todas con la palabra Horror”.

Clásicos y Nativos

Entre 1966 y 1973, durante las dictaduras de Onganía y Lanusse, numerosas películas argentinas fueron producidas en la clandestinidad. Tras diez años de democracia, la mayor parte de esa producción de largo y cortometraje sigue ignorada: no se ha hecho nada por su difusión, menos por su preservación y ni siquiera se ha procurado un inventario.

Con **La hora de los hornos** (1968) Fernando Solanas, Octavio Gettino y los demás integrantes del grupo *Cine Liberación* abrieron dos perspectivas concretas para la producción disidente: por un lado se despertó un interés internacional y la expectativa de nuevas obras; por el otro se estableció un circuito alternativo e informal de exhibición de 16mm., que incluyó universidades, sindicatos, cineclubes, casas particulares y parroquias. La producción alternativa no tenía existencia oficial pero llegó a ser un secreto a voces. En un memorándum confidencial de Adolfo Ridruejo, entonces director del Instituto nacional de Cinematografía, se lee **La hora de los**

¹ Conjunto de informaciones, documentos o papeles recopilados sobre una persona o un asunto.

hornos “*es una pieza de propaganda comunista sumamente eficaz y de alto grado de penetración en todo tipo de público. Este juicio fue confirmado en el estudio (del film) realizado por la S.I.D.E*”

Cine Liberación produjo además **El camino hacia la muerte del viejo Reales** (terminada en 1971), primer largo de Gerardo Vallejo, y dos extensas entrevistas con Juan Domingo Perón en Madrid, tituladas **Actualización política y doctrinaria para la toma del poder** y **La revolución justicialista**. A esa producción se sumaron en 1969 dos largometrajes compuestos por el material que un grupo de cineastas (Pablo Szir, Rodolfo Kuhn, Enrique y Néstor Juárez, entre varios otros) rodó durante el Cordobazo. Desde 1970 las películas de Raymundo Gleyzer también fueron realizadas en la clandestinidad, así como **Operación Masacre** (1972) de Jorge Cedrón, sobre una investigación de Rodolfo Walsh. La filmografía clandestina exedió largamente esta nómina elemental, obligada a incluir muchos otros cortometrajes y también a las películas más directamente vinculadas a los cuadros combatientes armados, cuyo valor testimonial directo ya no puede seguir discutiéndose.

Informes y Testimonios fue el último largometraje del cine clandestino y uno de los primeros en obtener un estreno formal cuando se produjo una breve apertura en el Ente de Calificación, con Octavio Getino como interventor, entre agosto y noviembre de 1973. Lleva un subtítulo definitorio: **la tortura política en Argentina, 1966-1972**.

El film fue una realización colectiva emprendida por seis egresados de la carrera de Cinematografía de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata: Alfredo Oroz, Diego Eijo, Silvia Verga, Ricardo Moretti, Eduardo Giorello y Carlos Vallina. La carrera había sido fundada por Cándido Monneo Sanz en 1956, el mismo año que inició su actividad la carrera de Cine del Litoral bajo la conducción de Fernando Birri. Aunque esta produjo resultados visibles más inmediatos, ambas alcanzaron un prestigio semejante durante la década del '60.

Durante sus años como estudiantes, que iniciaron entre 1962 y 1963, los seis realizaron cortometrajes en los que predomina la inquietud social. Esa inquietud era el reflejo de convicciones políticas que se manifestaban en la militancia y que la

irrupción de Onganía no hizo sino profundizar. Mientras **Hombre del río** (1966) proponía una aproximación documental a una familia de pescadores, llena de respeto y melancolía, **Bienamenos** (1966) capturaba mordazmente el lenguaje televisivo para inventar un programa en el que la burguesía propone soluciones absurdas a los problemas económicos urgentes de la clase obrera. Casi treinta años después, Vallina supo ser muy preciso en la enumeración de influencias que condicionó al grupo: *“Los jóvenes del Nuevo Cine Argentino, el nacimiento de los films de Rocha, Sanjinés, Littin, la enorme tradición de Pabst, Murnau, Dreyer, que veíamos en muestras clases junto a Huston, Eisenstein, Kohon, Murúa, Cassavetes (Shadows), el New American, la Nouvelle, las salas, las revistas, Cahiers, gente de Cine, Nuestro Cine, Film Ideal, la pasión visual, el sentido del relato, la presencia interpretativa, la nueva morfología, el inevitable horizonte experimental de la pedagogía de la imagen. Y la realidad social y política, la alternativa, el silencio de las mayorías reprimidas y la violencia”*.

El grupo compartió la realización de varios cortometrajes, programas en la radio universitaria (LR11), textos sobre cine, y la izquierda, resistente a la dictadura por definición. **Informes y Testimonios** surgió como una prolongación de esa militancia y contaba con el impulso estimulante de las experiencias previas. El tema de la tortura fue sugerido por Carlos Vallina: *“Dimos vueltas. Yo mismo no tenía certezas. El tema surgió precisamente de la militancia, porque ser militante implicaba, por ejemplo, una profunda solidaridad para con los compañeros combatientes que sufrían la tortura. Para nosotros, el tema implicaba una fuerte confrontación. Se veía con temor a la tortura y yo, en particular, le tenía miedo. Miedo que no tenía sólo que ver con el sufrimiento físico, sino también con la posibilidad horrorosa de verme quebrado, de traicionar, a través de la tortura”*.

El film comenzó a gestarse a fines de 1971. Desde un principio el grupo tuvo conciencia de que los medios disponibles iban a ser escasos, por lo que resolvió la propuesta estética del film a partir de las limitaciones técnicas. Un guión sólido previo al rodaje permitía aprovechar al máximo el material virgen disponible; el montaje podía simplificarse si se prescindía de tomas cortas; la voz en off podía

disimular la falta de equipos que aseguraran el sincronismo entre imagen y sonido. *“buscamos los recursos”, recuerda Vallina, “estructuramos, nos propusimos el grado cero de la comunicación testimonial, de la información objetiva militante, una ciencia de la imagen, una sensibilidad de lo real. El encuentro Rosselliniano con la referencia, nuestro Paisá”.*

El grupo encontró su referencia en los informes sobre tortura que reprodujo un folleto del Foro de Buenos Aires por la Vigencia de los Derechos Humanos, y en los testimonios que acumulaba la Co. Fa. De., Comisión de Familiares de Detenidos. El guión fue largamente debatido entre los seis: *“Fue un guión de hierro”, explicó Alfredo Oroz en 1973. “Nos pusimos a filmar con toda una elaboración previa; fue concebida muy fríamente [en] apartados homogéneos que se pueden leer solos, pero que en el contexto adquieren valor y continuidad cronológica. No hemos dado nombres, justamente para universalizar más lo que se quiere clasificar. No nos interesa mostrar la tortura como hecho de un individuo sino como elemento de un sistema”.*

La hora de los Hornos se había planteado como un documental. **Los traidores** (Gleyzer, 1972) fue una ficción construida casi totalmente sobre datos de la realidad. **Informes y Testimonios** resultó ambas cosas. El grupo repartió el material disponible en ocho bloques, cada uno de los cuales estaba a su vez dividido en dos partes: una dedicada a la estricta reproducción de un documento, la otra a la reconstrucción con actores de las diversas instancias de la tortura. A excepción de Onofre Lovero, el único profesional que aparece en el film, los protagonistas fueron reclutados en talleres de interpretación y en particular del de Alejandra Boero. *“Todos tenían una actitud de enorme compromiso y había un alza solidaria evidente”, recuerda Vallina. “En el trabajo con ellos importó la influencia del director teatral brasileiro Augusto Boal y su grupo del Teatro Arena, ue impulsó una didáctica de la teatralidad popular. Todos sus trabajos tendían a la intervención grupal creativa, y recuerdo como una influencia particular su puesta de Torquemada, por la reconstrucción escénica de una prisión, que incluía la tortura en referencia al uso que de la misma hacía el gobierno de su país desde el golpe del '64.*

Diego Eijo, otro de los realizadores explicó que, *“para todos fue una experiencia extraordinaria; muchos de los actores no se conocían entre sí, pero al concluir la filmación de algunas de las escenas más fuertes terminaban abrazados, emocionados, al igual que todos nosotros.*

La mayor parte del rodaje se llevó a cabo en La Plata, y pueden reconocerse los pasillos y algunas aulas del edificio de la facultad de Bellas Artes, que ofició de comisaría. Nadie cobró nada y todos los gastos de producción fueron financiados por el grupo. En el laboratorio Alex, el montajista César D’Angiolillo les prestaba la cabina donde él había comenzado a trabajar en **Los hijos de Fierro**, de Fernando Solanas.

Dificultades para financiar la postproducción del sonido demoraron el estreno del film, previsto para diciembre de 1972. En mayo de 1973, Héctor J. Cámpora asumió la presidencia de la Nación tras ganar las elecciones realizadas en marzo, lo que obligaba a actualizar el film, y al mismo tiempo abría la posibilidad de en estreno legítimo. *“En el final se anunciaba que el producto de la recaudación sería destinado a los presos políticos”*, recordó Oroz. Pero una de las primeras consecuencias de la nueva situación fue la amnistía para los presos políticos, de modo que se resolvió suprimir ese final y prolongar **Informes y testimonios** con escenas mudas de la liberación de los presos. En esa etapa, el grupo comenzó a dividirse: uno de los realizadores abjuró de su participación.

A fines de Junio se anunció públicamente que la película existía y en agosto, tras algunos adelantos en la prensa y la aprobación de Octavio Getino, que acababa de asumir como interventor del Ente de Calificación, **Informes y testimonios** se estrenó con excelente repercusión en la sala del teatro Embassy, en Buenos Aires. A dos meses de su estreno, seguía exhibiéndose allí *“de lunes a viernes a las 19:30 y los sábados a las 19”*².

Paralelamente, el film fue recibido en varios festivales internacionales por intermedio de las gestiones que realizaba el productor y distribuidor Eduardo Pallero. En Pesaro

² La Opinión, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1973.

se proyectó junto a **Los traidores** y fue acompañado por un debate sobre las torturas en el que intervino el emblemático realizador brasileño Glauber Rocha. Se proyectó además en la Primera Muestra de Cine del Tercer Mundo, realizada en Argelia, en el Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig y la sección paralela de la Muestra de Mannheim. Ese recorrido aseguró su venta para Bélgica, Suiza, Holanda y Suecia, donde llegó a ser exhibida por televisión.

En 1975 Alfredo Oroz y Silvia Verga viajaron a Brasil y no volvieron. Cuando se produjo el golpe de 1976, todo el material vinculado con **Informes y Testimonios** fue a parar a la casa de un intelectual amigo del grupo y desde entonces su destino fue incierto. En 1985, Vallina localizó una copia en Cuba, que el realizador Santiago Álvarez había comprado en Mannheim. Por intermedio de Pastor Vega, Vallina obtuvo un contratipo y una nueva copia del film. Hoy es el único de los seis realizadores que lo reconoce y es gracias a su empeño en rescatarla que puede verse cada tanto, en algún ciclo de revisión.

La estructura en segmentos y una breve leyenda al comienzo de cada uno hacen pensar en una monografía de lenguaje austero, ordenado, preciso:

1- Una familia cena en un departamento. Un grupo de policías de civil irrumpe en el domicilio, registran todo (*¿Dónde están las armas?*, preguntan) y se llevan al marido. Uno de ellos interroga a la mujer.

1.1 "*Datos de la violencia económica*". Una voz en off lee partes de un informe redactado por los habitantes de una villa miseria, mientras la cámara se detiene en las calles de barro, casitas de chapa, niños, mujeres, hombres. El informe es muy puntual: de dónde vienen, cómo viven, dónde trabajan, cuánto ganan. Lo completan algunos datos estadísticos que reflejan el incremento de las villas.

2- Encapuchado, un secuestrado es conducido a una casa en las afueras de la ciudad. Sus captores ensayan la indiferencia mientras escuchan a Edmundo Rivero por la radio.

2.1- *“Datos de la violencia política”*. Un montaje dramático combina distintas imágenes fijas de represión policial y militar, con la escena de las escaleras de Odesa de **El acorazado Potemkin**(Eisenstein, 1925).

3- En una comisaría, hombres y mujeres detenidos son obligados a desnudarse. Hay gritos y golpes cuando tratan de resistirse. La cámara registra toda la acción, fija durante varios minutos.

3.1- Mientras se ve el frente del edificio de Tribunales, la voz en off de un abogado explica cuál es la situación legal de los presos políticos y habla de la dificultad para probar ante la justicia los apremios ilegales.

4- Una celda. Un detenido sale y le toman los datos. En una oficina cercana, una mujer es interrogada violentamente por un grupo de hombres vestidos de civil. La mujer tiene hijos y la amenazan: *“Mirá que acá hay uno que le gustan los pibes tiernitos”*.

4.1- Un grabador de cinta abierta funciona mientras, en off, una psicóloga describe la relación que se crea entre un torturador y un torturado. Este, dice, se ve despojado hasta de *“la más mínima protección. Ni siquiera (le queda) la de las ropas”*.

5- Dos hombres desnudos son sometidos a picana. Terminada la tortura, son arrastrados al exterior de la casa y atados a un árbol. De regreso a la celda, la sed lleva a uno de ellos a tomarse su propio orín.

5.1- Mientras se ve la imagen de un penal, un militante víctima de la tortura describe su experiencia: *“Es como si te mordieran los perros”*.

6- Los tubos: celdas minúsculas. En uno de ellos una mujer embarazada, que apenas puede moverse, es atendida por un hombre de traje que parece ser médico.

6.1- Testimonio en off de la esposa de un desaparecido, sobre un largo plano de quema en un basural.

7- *“La tortura sistemática”*. Un hombre atado sobre una camilla aguarda. Llegan cuatro hombres. Uno le unta con vaselina las zonas del cuerpo donde recibirá la

picana. Gritos, convulsiones. La cámara sostiene la acción fija, durante doce minutos. Párrafos sobre la picana reproducidos del semanario uruguayo *Marcha*.

7.1- El testimonio de la madre de un detenido. Esta vez no hay off. La mujer está ahí con toda su vehemencia, frente a la cámara inmóvil. La presencia de un micrófono subraya que el acto mismo del registro se ha convertido en un hecho estético.

8- Después de la tortura, un preso sufre una alucinación expresionista. En su desesperación, es aliviado por sus compañeros de celda.

8.1- Una mujer lee la carta de una detenida, cuyo cautiverio le ha hecho perder un hijo recién nacido. Por toda imagen, las palabras de la carta.

Informes y testimonios no tuvo ni censura, ni autocensura. Cada plano secuencia se desarrolla en un tiempo que llega a desnudar la condicionada percepción de todo espectador cinematográfico y lo convierte en testigo, en el sentido más preciso del término. La cámara asiste: no se aparta, ni tampoco subraya el horror. La única opción posible es cerrar los ojos, irse de la sala, negarse al film.

Anticipó otras torturas, las desapariciones, los *habeas corpus*, las Madres de Plaza de Mayo. Debió ser un *Nunca más*, pero quedó en un *Todavía falta*.

En el libro *Conozcamos lo nuestro* (Enrique Rapela, Cielosur Editora, Buenos Aires, 1978) se hace una descripción ilustrada de los distintos tipos de tortura que sufrió el gaucho.

Junto con los concejos para hacer buenas trenzas, o para cuerear un caballo, se explica cómo cerrar un cepo de madera, cómo improvisar un cepo de lazo, como hacer el práctico “cepo colombiano” (manos y pies del prisionero trabados con un fusil), cómo retobar un cristiano en un cuero mojado o cómo hacer la tradicional estaqueada.

Cada vez que veo el libro, no puedo evitar asociar su título (*Conozcamos lo nuestro*) con el capítulo que dedica a la tortura. Seguramente, mientras el autor lo escribía,

muchos gauchos argentinos secuestrados estaban siendo atormentados de las maneras gauchas que allí se relatan (y de otras inéditas).

Conozcamos lo nuestro podría haber sido escrito por un cabo de la ESMA, en sus ratos libres. No por un sádico torturador, sino por un simple cabo, afectado a la limpieza de un taller mecánico de la Armada. Esa es su virtud.

Con el film **Informes y testimonios** (Carlos Vallina y otros, 1973), me pasa algo parecido. Veo allí un documental honesto, ingenuo por momentos, absolutamente verdadero.

Sus imágenes y sus palabras resultan, en 1994, proféticas (anuncian la represión clandestina y masiva, anuncian el surgimiento de las Madres). Son proféticas porque en aquel momento (1972), calaron hondamente en lo real. Se acercaron al hecho represivo hasta tocarlo; se aproximaron a la tortura hasta palparla en su desnudez.

Dice el Dan Mitrione (Yves Montand) de **Estado de sitio**: “...y no olviden que los gobiernos pasan, pero la policía queda...”. Si los anuncios hechos en **Informes y testimonios** se cumplieron fue, precisamente, porque la policía quedó (y también porque el pueblo, permanente y cambiante, quedó).

Un manual campero (*Conozcamos lo nuestro*, 1978), con un par de acotaciones hechas desde la experiencia vivida, puede convertirse en documental sobre la tortura. Un film político sobre la tortura (**Informes y testimonios**, 1973), con la simple “addenda” de nuestra memoria, se transforma en el último y más completo documental de derechos humanos.

Así también, en el siguiente texto, el periodista Oscar Taffetani indica el contexto histórico de la violencia argentina, las representaciones de la misma y una crítica sobre las formas convencionales contemporáneas para expresarlas.

Para acabar de una buena vez por todas con la palabra horror

El arte de la representación

Hace un cuarto de siglo, un artista argentino se animó a exponer, en una caja de vidrio, una picana eléctrica. La reacción del establishment frente a la osadía, como suele darse en estas latitudes, fue ambigua: por un lado, se premió la obra; por el otro, se clausuró la muestra.

En el alegato final del juicio a los comandantes, hace ocho años, el fiscal dijo que si hubiera que imaginar la heráldica del Proceso, sus emblemas serían la capucha y la picana.

El alegato, junto con los videos del juicio a los comandantes, está “a resguardo” – revelaron los responsables- en algún lugar de Noruega. Sí están disponibles para el pueblo argentino - en la vereda, el cine, a la vuelta de casa- los excomandantes y los torturadores.

Personalmente, no tengo nada contra el film **La noche de los lápices** (Héctor Olivera, 1987), ni contra esos otros filmes de ficción “*inspirados en hechos reales del pasado reciente*”. Sin embargo, para decirlo de un modo elegante, no es la clase de film que quiero ir a ver con mi chica.

¿Es acaso el torturador un lobo feroz? ¿Un hombre de la bolsa que pasa a buscar a los estudiantes secundarios cuando piden un boleto estudiantil?

¿Cuenta **La noche de los lápices** algo que no nos hayan contado antes? ¿Lo cuenta de una manera nueva? ¿Analiza la represión y la tortura en su contexto político?

Y un poco más allá: ¿pueden construir los actuales estudiantes secundarios, a partir de ese film, algo distinto de la palabra horror? ¿Los ayuda a combatir el miedo, a neutralizar el *efecto residual* de la Noche de los lápices?

No acercarse al cuerpo dolido hasta tocarlo; no hacer una disección prolija de eso que llaman horror es colaborar –involuntariamente, claro- con la perpetuación del horror.

Informes y testimonios II (Otro film maldito)

Muchas veces he conversado con Carlos Vallina sobre la falta de un documental que sea la superación - o la puesta al día – de **Informes y testimonios**. Vallina sostiene que la ausencia de ese documental está tan cargada de significado como lo estaría su presencia. (El film sobre los desaparecidos, coherentemente, terminó desaparecido)

Nadie ignora la producción, de largo y cortometraje, sucitada en los llamados *hechos del pasado reciente*. Ni Vallina puso sustraerse al impulso de hacer la crónica de uno de los episodios represivos (**Memoria y homenaje**, 1986).

Sin embargo, en el plano estético y en el político (por si alguno los cree diferentes), aquellas líneas trazadas por **Los traidores** y por **Informes y testimonios** no fueron continuadas. En ese sentido, el cuerpo humano roto sobre la mesa de tortura tuvo su correlato con nuestro *corpus* filmico y cultural fracturado.

No hubo continuidad ¿Pero hubo algo nuevo entonces? ¿La pantalla en blanco? ¿El silencio?

Imagino (o recuerdo, que para el caso es lo mismo) al fervoroso público emergido del Proceso, yendo a ver esa película que iba a mostrarle los fatídicos Falcon en acción. Antes de empezar, un anuncio publicitario de Ford anunciaba que el Falcon “*ha sido nuevamente requerido por los organismos de seguridad*”. Antes de terminar, los productores agradecían a la Fundación Ford por el apoyo prestado...

Es como hojear el libro *Conozcamos lo nuestro* constatar que la estaqueada, la manteada y la verguiada son tradiciones argentinas. Es verificar que muy poco ha cambiado, en la materia, desde *El matadero* (Esteban Echeverría, 1837) hasta el “Caso Carrasco”.

Probablemente **Informes y testimonios II**, el documental que constituya la superación estética y política de todos los que versaron sobre “el horror”, no llegue a existir más que en la forma de un comentario, de un prólogo para esa “Novela de la Eterna” que nunca se escribirá.

No sería un mal destino, después de todo. Hasta nos dejaría pensar en otra cosa.

Once años pasaron entre la restauración democrática y las notas precedentes.

Trece años posteriores para que investigaciones académicas incorporaran a sus objetos de estudio a **Informes y testimonios**.

En total veintiséis.

Es necesario, a nuestro juicio, partir del naciente Terrorismo de Estado, a cargo de las Tres A para completar la cifra de treinta y cuatro años.

En el seno de este largo camino se aprobaron legislaciones que permitieron el juzgamiento de los máximos responsables del genocidio, la absolución a indulto de los mismos, y la definitiva política de Derechos Humanos que el gobierno del Dr. Néstor Kirchner impulsó, promovió y mantuvo.

De allí la significación profunda que implica el conocimiento de la obra que impulsaron las generaciones del sesenta y el setenta para las nuevas circunstancias históricas.

Los dos trabajos siguientes colaboran al rescate crítico.

Entrevista a Carlos Vallina realizada el día viernes 30 de noviembre de 2007 entre las 17:00 y las 20:00 horas. Por Jimena Repetto (UBA).

- ¿Cómo fue la formación del grupo que filmó Informes y testimonios?
- Nosotros, los que hicimos Informes y testimonios (Diego Eijo, Eduardo Giorrello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina, Silvia Verga) somos, antes que nada, graduados universitarios de la primera carrera de Cine de América Latina. Es decir, no somos únicamente militantes políticos que se dedicaron a hacer un

cine al servicio de una propuesta política, somos cineastas que utilizamos el cine en un momento de la historia, por nuestra condición militante y estético cultural. Un debate contemporáneo sobre el cine político se abre bajo qué otras formas y razones nosotros seguimos propulsando la idea de pensar la realidad como una construcción simbólica donde no necesariamente lo documental, lo testimonial, sea lo único que se referencie bajo el concepto de cine político. Yo reivindico la politicidad que existe hoy en los mejores realizadores del cine argentino como Carri, Bielinsky, Alonso, Caetano, Martel, por nombrar algunos. En ese plano, analizar Informes y testimonios implica empezar a ubicarlo en el campo entre lo académico, el plano histórico social y político, la dimensión estético-ideológica del cine y finalmente en cuanto a qué tipo de construcción se hizo en Informes... y por qué se hizo esta construcción.

- ¿Vos pensás que en esa época hacer cine de denuncia, de forma clandestina era en sí una cuestión política? O sea, asumir el arte como una práctica en primera instancia, obviamente desde una mirada estética
- Sí, coincido. Nosotros tuvimos un conjunto de docentes (Humberto Ríos, Simón Feldman, Martínez Suárez, entre ellos). La mayoría eran pertenecientes al nuevo cine argentino. Esto que llamamos cine político en el sentido estricto, en última instancia ese tipo de cine se propone no solamente ser parte de un imaginario colectivo sino también decididamente no excluir el campo fílmico de un acto de militancia.
- ¿Podrías decir que eran concientes de que estaban haciendo eso? ¿Había debates al respecto?
- Yo preguntaría si había un solo momento en el que no había un debate político. Había un debate político y un debate artístico. En nosotros, y creo que en Cine Liberación y más verbalmente en Raymundo y Cine de la Base, más allá de los discursos y manifiestos, siempre que se hablaba de cine era de cine “al servicio

de” o “en función de”, para crear una conciencia crítica o para producir acciones transformadoras. Pero en todo caso, siempre había una suma de objetivos de un proyecto filmico que necesariamente involucraba una fortaleza en la construcción y confección de su lenguaje porque si no, o no iba a ser comprendido, o iba a ser chato. Es decir, había que elevar el tono y el prestigio desde la calidad de la sintaxis de la imagen, porque la eficacia del mensaje y de la instrumentalidad política de la denuncia tenía que ver con la configuración de un relato que fuera capaz de dar voz al silencio y a la censura. Entonces no era solamente recoger imágenes, señalar biografías sociales, hacer ensayos de interpretación simplemente. Mejor dicho, todo eso configuraba una especie de nueva escritura en el campo del cine, de una nueva acción política que exigía y pedía traducciones estéticas renovadoras. Cuando se produjo el acuerdo sobre hacer un film sobre la tortura, fue luego de un conjunto de debates. En Taxis, nuestra primera película que se hizo en base a una serie de cortometrajes que eran la tesis final de la carrera, hay una arqueología del problema.

- ¿Había disidencias?
- No, había debates.
- Hablando de traducciones, ¿se pensaba en el espectador como instancia final de la película, es decir que esa película tenía que ser vista e interpretada por alguien?
- Uno podría pensar en ese período asociándolo con la condición de compromiso político, un poco como dice Sartre en Problemas del Marxismo cuando se pregunta “¿militantes o aventureros?”. Si uno piensa en el Che, no lo ve como militante, sino como alguien aventurero en el sentido político, alguien que es capaz de iniciar una ruta de transformación. O sea, no es el que construye día a día, ladrillo a ladrillo, en la orgánica del partido, o en la orgánica política, sino que lo hace con un gesto general. El momento histórico en que estábamos llevaba debates sobre la potencialidad de los que iban a ver los films no con el concepto

de espectadores, no era un lenguaje que utilizáramos. El concepto de espectadores implica una industria, una circulación simbólica, una constitución regulatoria, un cierto marco de referencia en el cual cierta producción emite una posibilidad de encontrar sus relaciones con públicos diversos -con mayor o menor masividad- pero que en general atienden a lo que llamaríamos una actitud espectral del orden de lo estético-simbólico-cultural. Para nosotros, el destinatario de nuestras producciones era el pueblo, no el público. En esa misma comunicabilidad lo que se imponía era una dimensión espectral de carácter político. No eran públicos que se podían asomar a circuitos de exhibición o a canales de televisión porque estaban tomados por el gobierno dominante de turno. Por eso estos canales no los incluíamos en nuestras expectativas potenciales como realizadores. En el '55 cuando irrumpe el nuevo cine argentino con sus rasgos existenciales, estos procesos simbólicos y narrativos constituyen una especie de proceso de construcción crítica que en el momento de la máxima opresión y censura política -donde no había canales de salida-, se empiezan a producir formas de irrupción concientemente políticas que buscan públicos para la acción política. Es decir, hay un deslizamiento del nuevo cine argentino típico del '60 -que buscaba una ley del '57 que lo favorecía, una generación cuyos films e incluso cortos se pasaban en el cine con gran éxito de público-, que se empieza a cristalizar con el '66. Yo creo que el Onganía no es solamente una clausura para el conocimiento universitario, para la condición política del retorno de Perón y para la construcción cultural masiva industrial, sino que es una clausura que inaugura lo que luego sería la tragedia del '76. Entre el '66 y el '76 se genera esto que llamamos cine político, luego del gobierno de Illia uno siente que la clausura es irreversible. Esa irreversibilidad sólo adquiere una categoría potencial -que es una concepción-, que es que nosotros nos convertimos y una generación convirtió una militancia cultural, social, política en una militancia antidictatorial de un amplio frente democrático que empezó a tener un referente político muy claro que es el retorno de Perón. Los que no éramos peronistas teníamos una mirada de integración frentista en otros procesos, por eso surge Informes y testimonios.

- ¿Cómo surge entonces Informes y testimonios en este marco histórico?
- Nosotros egresamos de la carrera con una compilación de cortos que hicimos en tercer año. Ejercicios de 3 minutos, mudos, que tenían sólo música. Entonces, nuestros profesores nos propusieron hacer una observación de relatos abiertos en torno a los taxis. Cuando terminamos la carrera, cuando ya cada uno había hecho su propio fin de tesis, nos juntamos para ver cómo hacíamos un camino en común. Nos juntamos seis y empezamos a reflexionar sobre el carácter del cine de la etapa. Ya estábamos a principios de los '70. Pensamos en juntar los taxis y hacer un medimetroraje. Los taxis era un pretexto para ver la realidad, deambular por la ciudad, deambular por la realidad y producir una mirada crítica. Nos preguntamos cómo hacer para intervenir sobre nuestros pensamientos críticos en torno al cine y a la realidad. Entonces decidimos colocarle un minuto entre corto y corto de una reflexión ensayística, influidos por La hora de los hornos y por los hermanos Taviani.
- Hablando de La hora de los hornos ¿Dónde habían visto esas películas?
- Las veíamos en lugares de exhibición universitaria, en facultades. Lo que tuvo el Onganiato es que produjo lesiones fuertes pero la universidad no la asaltó decididamente. En ese entonces teníamos un grado de determinación en hacer algunos ciclos de cine a través de los Centros de estudiantes. Onganía no prohibió la política de modo decidido porque no tenía la fuerza suficiente. El movimiento de resistencia peronista era muy fuerte. También había una enorme resistencia político-cultural y a pesar de que el Onganiato produce una lesión muy fuerte, no tenía la capacidad operativa represiva ni tampoco el objetivo porque las condiciones todavía no daban para eso. A punto tal que la respuesta política era que esas películas circulaban en barrios, en centros políticos, en universidades. Nosotros las veíamos además como gente de cine, nos reuníamos con los compañeros que distribuían esos materiales.

- ¿Tenían contacto con el grupo de Cine Liberación y Cine de la Base?

- Cine Liberación surge a partir de la Asociación de Cortometrajistas de Argentina. La idea de La hora de los hornos es una idea que trae Valentino Orsini. Él junto con los hermanos Taviani hicieron el post neorrealismo italiano, hicieron films de encuestas, de ensayo, de testimonio. Valentino Orsini trabajaba como documentalista y se asoció a los hermanos Taviani. Orsini tenía la influencia de la Nouvelle Vague, de Godard, usaba todos los recursos estilísticos y ensayísticos para problematizar el lenguaje del cine no solamente como un fenómeno industrial, de masas, comercial, sino también como una interpretación, como una investigación de la realidad, como un proceso de nuevas poéticas. Valentino viene a dar un curso al ACE, ya que estaba acá para filmar un documental. Getino me comentó que Valentino les sugirió hacer un film críticamente sobre Latinoamérica. Cine Liberación se va construyendo con muchas formas de resistencia hasta conformar un grupo con una propuesta de intervención. La hora de los hornos es un nuevo tipo de ensayo que se complementaba con el film de Vallejo El Camino hacia la muerte del viejo Reales o las filmaciones sobre el Cordobazo del grupo Realizadores de Mayo o films de exploración muy complejos, como Los hijos de Fierro o El familiar de Getino. Cine de la Base estaba más homogeneizado por la personalidad de Raymundo que había pasado dos años por la Universidad de la Plata. Raymundo ejerce una mirada absolutamente racional y poética al mismo tiempo. Comienza con Prelorán y lo supera porque le coloca la dimensión sociopolítica al apretar ese plano con la observación de los rasgos, por ejemplo ya no sólo de “un campesino que trabaja en un ambiente” sino de “un hombre pobre que es explotado”.

- ¿Cómo fue la formación estético y política de esta generación que comenzó con lo que se llamaría cine político militante en Argentina?

- Una generación se planteó que no podía hacer sólo ficciones potenciales para construir un espacio industrial en el que haya exhibición en salas

cinematográficas o en la televisión, sino que teníamos que construir un imaginario político y real concreto. Una militancia política, social y comunicacional que permitiera poner una manifestación permanente de las ideas democráticas antidictatoriales, transformadoras y hasta revolucionarias en el campo fílmico. En realidad, el cine político como tal es tributario de una serie de afluentes. Por ejemplo, no se puede dejar de pensar que la denuncia sobre la marginalidad social no tiene cierta condición tributaria de lo que el Negro Ferreyra hizo en la observación de la realidad social de la década del '30. Había un líquido amniótico de la propia condición cultural, de la literatura política y sociológica, pensemos en Hernández Arregui, en Jauretche, en Scalabrini Ortiz. También en incluso desde el punto de vista de la izquierda clásica en las contribuciones del cine que emergían de la militancia histórica del Cine Ojo de Dziga Vertov, el papel de Eisestein. Nosotros estudiábamos en el marco de la carrera un film de Herbert Biberman (*La sal de la tierra*, 1954) que había sido censurado por el Macarthismo. Pero no era sólo lo veíamos en la carrera, también había ámbitos culturales. Por ejemplo los ciclos del Lorraine. Había una enorme cantidad de films que iluminaban el campo, por ejemplo *La Batalla de Argel* se daba en los cines, o Godard. No podemos pensar *Informes y testimonios* sin una serie de contribuciones cinematográficas, incluso de películas más clásicas, por ejemplo Jean-Marie Straub y su trabajo con la cámara.

- ¿Cómo fue el proceso de escritura? ¿Escribían en conjunto? ¿Había un guión de hierro?
- En *Informes y testimonios* no había casi nada escrito. La misma condición de un cine clandestino no daba como para un texto previo. Eran puestas consensuadas, posiciones de encuadres. Por ejemplo, cómo encuadrar el plano de la comisaría o de la sala de torturas.
- ¿Esto se debatía al momento de la filmación o durante el rodaje?

- Antes de filmar teníamos un mapa estructural. Concebíamos un orden de cómo podíamos encarar el enfoque estético-metodológico, dónde poner la ubicación de la cámara, por qué el comportamiento de los actores, qué cosas debíamos ilustrar, qué tipo de relación entre lo real y lo ficcional queríamos lograr. El texto que había inicialmente, que no era nuestro, fue el acuerdo político que hicimos con una asociación de derechos humanos, aunque esa frase no existía todavía. Existía era la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, que era una asociación ligada al PC. El Foro por los Derechos Humanos sacó un texto de testimonios y denuncias sobre la represión en particular y casos de desaparición, las detenciones ilegales, las demoras con el pase al poder ejecutivo y básicamente la tortura como instrumento de dominio y ejercicio del poder represivo. La tortura se expresaba como el lugar de un imaginario muy fuerte en el que se manifestaba no solamente la pretensión de eficacia del régimen para obtener información o para inhibir procesos políticos, sino también los primeros rasgos de irracionalidad del sistema. Para nosotros esos conceptos de tortura como sistematización, como legitimación estaban anticipándonos la idea de que esa proyección terrorífica en realidad estaba excediendo el marco de la mera relación de una especie de eficacia política. Había como una perversión del sistema, como una degeneración sistemática que no se visualizaba con la calidad con que ahora podemos tener, sobre todo después de los procesos históricos que vinieron. En Informes y testimonios por ejemplo está el testimonio de la madre de un preso político, Reyna Diez.
- ¿Cómo juntaron los testimonios?
- Reyna Diez había sido decana de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, militante peronista y una importante intelectual, una docente destacadísima. Una de las decanas elegidas en el '73 cuando asume Cámpora. Ella tenía hijos militantes, que no estaban en el peronismo. Ella tuvo una hija que estuvo siete u ocho años presa, casi toda la dictadura. Otro de sus hijos se exilió. Ella lo que expresaba era la lucha por la libertad de sus hijos, al mismo tiempo estaba manifestando un primer grado de organización política muy fuerte que era

que las madres tenían que ir, combatir, luchar por la libertad de sus hijos, por los derechos civiles y contra la dictadura desde el punto de vista orgánico como madres.

- ¿Por qué no aparecen en los créditos los nombres de los testimoniantes o de los actores?
- Porque era una película clandestina, por preservación y seguridad. Los nombres de ellos no podían aparecer. Sí aparecían en las fichas técnicas los nombres de algunos actores que voluntariamente y conscientemente deseaban que aparecieran. Era una operación similar a la del foro. Si bien en el Foro firmaban Noé Jitrik, Sanders y otros intelectuales con los cuales nos conectamos. Nosotros leemos su libro y nos parece una base interesante para armar un mapa estructural nuestro, una especie de guión subtextual en el que aparecen las estructuras que íbamos a narrar. Los campos de representación tenían situaciones definidas y logradas a partir de apuntes fundamentalmente manuscritos, conversaciones y oralidades. Trabajamos también con los actores. Pensamos la idea de que cada núcleo secuencial era una especie de propuesta documental. Es decir que nos encontrábamos frente al hecho de hacer una reconstrucción ficcional como si fuera el hecho real. Esa pretensión nos ponía frente a la reconstrucción de una realidad. Estéticamente nos permitía pensar mucho más cerca de lo que pensaba Fassbinder o Godard. No pensamos que la Nouvelle Vague trabajara sobre guiones estructurados o de hierro. Fue una especie de Road Movie narrativa en la que lo que hacíamos era rodar, tratando de construir espacios que se pudieran verificar, circunstancias similares a lo real, muy próximas a lo real. Queríamos aproximarnos todo lo que pudiéramos al campo del registro de lo real, entendiendo que construíamos un lenguaje, de lo que teníamos clara conciencia. No trabajábamos una trama en la que llegáramos a pensar que el texto funcionaba per se, si no que de alguna manera el Foro de los Derechos Humanos con su texto había hecho eso. Nosotros lo sintetizamos.

- ¿Cómo se articulaba la relación entre ficción y documental?
- Algunos de nosotros habíamos trabajado en documentales, en televisión. Además ya teníamos una acción periodística, hacíamos periodismo cultural y teníamos una relación con lo que luego se llamó la comunicación. Había un concepto de documentalismo al servicio de la realidad para transformar esa realidad. Y aparece el concepto de la testimonialidad y el informe. El informe periodístico crítico que es lo que habilita por ejemplo a la Carta a la Junta de Walsh. Nosotros antes pensamos ¿cómo se va a llamar la película? Bueno es un informe y un testimonio. ¿Sobre qué? Sobre la tortura política, ¿En qué momento? Entre el 66 y el 72 en la Argentina. Este título era casi un proyecto de investigación.
- ¿Cuánto duró el rodaje?
- No fue demasiado largo para no producir exposiciones arriesgadas. Habrán sido veinte días.
- ¿Por qué cuando se dice que cuando se estrena la película un miembro del grupo abjura de la película?
- Ricardo Moretti salió de viaje y cuando regresa nosotros habíamos seguido trabajando en los laboratorios Alex con D'Angiolillo que nos prestaba la cabina a la noche mientras él estaba montando Los hijos de Fierro. Diego, Alfredo, Silvia y yo íbamos a montar la película. Se produce este deslizamiento de la etapa política y Ricardo concibe que el final no lo representaba suficientemente en relación con la discusión con el peronismo.
- ¿Por qué?
- Habría que habérselo preguntado a él pero ya falleció. Te puedo decir que concibe que las pancartas y las banderas que se expresan y los puños en alto están

expresando una posición que no tenía que ver con el peronismo constitucional que iba a abrir la etapa, sino con las organizaciones armadas. Sus reparos no fueron con la película, sino con su final. Esto no le impidió ir a debates y formar parte de ellos.

- ¿Cómo fue el estreno de la película?
- Se estrenó en el salón de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Se pasaba en distintos foros similares a los circuitos en los que se estaba pasando el cine clandestino: universidades, sindicatos, organizaciones sociales, comités de base, unidades básicas y partidos políticos, casas familiares. Y luego se produce el '73 que es cuando Octavio Getino pasa al ente de calificación cinematográfica, la habilita legalmente. En ese momento entonces se realiza su estreno comercial, se proyecta en las salas Embassy, Lasalle. A pesar de la dureza del film tuvo una gran frecuencia de público. Es un film exigente y más que conmovedor es estremecedor porque nosotros podríamos decirse que en cierta forma “sometemos” al espectador, pensando en términos donde la denuncia y el informe, combinaban lo que podría ser un informe filmico objetivista de tipo naturalista, pero al mismo tiempo con el distanciamiento testimonial que permite al espectador la interpretación crítica de ese fenómeno. De tal modo que el espectador estaba obligado a sentir que tenía que sentarse ahí como si estuviera participando de esos fenómenos que sin duda le producían a muchos shocks emocionales, incluso hasta cierto estremecimiento y diríamos reacciones que llevaron que hasta nos cuestionaran si ese film no producía inhibiciones de la militancia.
- ¿Y ustedes cómo respondían ante esa acusación, o cuestionamiento?
- Y que eso dependía de la voluntad participativa de la militancia. Que nos parecía que la realidad que habíamos creado en todo caso era mucho menos que lo real. Nosotros no queríamos alertar a nadie para que dejara de militar sino que se

tomara conciencia de que había un régimen perverso contra el cual había que establecer una crítica radical. A punto tal que si de algo fue responsable la película no creo que haya sido de una inhibición de la militancia, más bien lo contrario.

- ¿Cómo era la militancia política de los miembros del grupo?
- Cuatro de nosotros militábamos vinculados con el grupo Cine de la Base, el PRT y al FAS (Frente Antiimperialista y por el Socialismo) que fue un frente inestable y breve pero que nosotros reivindicábamos porque era un frente de lucha democrática y popular que hizo un congreso en Rosario donde estuvo en el palco de honor Tosco, Ortega Peña, Santucho y Silvio Frondizi. Hay un material que filmó en ese congreso el grupo Cine de la Base. Nosotros participamos del congreso en la organización pero la filmación la hizo Cine de la Base.
- ¿En qué año fue esto?
- '73, '74, comienzos del '74
- ¿A partir de hacer la película a ustedes los cambió en la forma de encarar la militancia de alguna manera? O sea, ¿los acercó más a los conflictos de la época, o fue una respuesta ante una realidad que querían cambiar y el cine fue un medio?
- Cuando hicimos Informes y testimonios teníamos más de 30 años y yo, por ejemplo, había militado desde los catorce. Ninguno de nosotros era un joven ingenuo que hace un film y descubre la realidad. Todos estábamos comprometidos y formados política y culturalmente. Todos encaramos la carrera de cine con tres o cuatro años de carrera universitaria previa. Yo había sido vocal del Centro de estudiantes de Derecho por la izquierda en alianza con el peronismo. Alfredo venía de una carrera humanística. Eduardo venía de Letras. Ricardo de Farmacia y Bioquímica. Yo había hecho dos años de conscripción

militar. Fui detenido, llevado al sur por izquierdista por Onganía, o sea que a los veintitrés tenía una historia política. Cuando hago Informes y testimonios no descubro nada, lo que hago es descubrir que el cine era todo lo potente que nosotros queríamos. Nuestra generación tiene un altísimo grado de politicidad porque en el '55 las familias de casi todos nosotros tenían un grado de compromiso y politización. Mi familia era una familia militante en el partido de la izquierda comunista. Entonces yo a los quince me formo repartiendo periódicos clandestinos, mi padre en el '56 es detenido por la dictadura de la Revolución Libertadora junto a los peronistas con los cuales habían tenido disidencias. Mi viejo había hecho asistencia de dirección en el Teatro del Pueblo de Barletta y los había conocido a Gola y Arlt.

- Una formación similar a la de Gleyzer
- Sí, muy parecida. O sea, Cine Liberación, de la Base, Realizadores de Mayo y nuestro grupo teníamos una formación social y política muy fuerte. No había una despolitización.
- ¿Qué películas los influyeron?
- El instrumento mediático filmico Joris Ivens, el New American Cinema, Cassavetes, Jonas Mekas. En la Facultad de Bellas Artes, en el salón de actos, veíamos lo que había producido Lionel Rogosin que metía una cámara clandestina en un cajón de bicicleta, en el Bowery. Los documentales del período para nosotros eran un lugar común, así como Resnais con Noche y niebla. También todo un universo del desarrollo del Neorrealismo, Antonioni, Rosellini, Fellini unido a la Nouvelle Vague y el Free Cinema Inglés.
- Supongo que eso en las condiciones políticas argentinas de la época se redefinía

- Claro, era una especie de excipiente, de excitador colectivo cultural. Íbamos en grupo a ver en el Lorraine por ejemplo La condición humana de Masaki Kobayashi film de ocho horas sobre la Segunda Guerra desde el punto de vista de los japoneses. La Federación Universitaria de La Plata los domingos a las diez de la mañana hacía un ciclo de cine arte. Veíamos el cine polaco de Andrzej Wajda o el cine inglés de Tony Richardson. Había colas de dos cuadras. Los estudiantes universitarios tenían un comedor universitarios, entonces iba a las diez de la mañana al cine y después al comedor universitario que al final lo cerró el Onganiato. A ese comedor iban aproximadamente de dos mil a tres mil comensales diarios y esos jóvenes culturizados que debatían política, que participaban de los Centros en un marco de un significante que era la idea de que el pueblo argentino tenía a su líder en el exilio y que la legitimidad de los procesos políticos de ese período era muy fuerte. Entonces podías estudiar lo que estudiaras pero no podías sustraerte a los hechos de que ese factor estaba condicionando la realidad argentina. El '55 marca una inflexión. Mi tesis de proyecto de investigación es que nosotros estábamos en la realidad y queríamos ir a los medios, ustedes están en los medios y tienen que procesar cómo llegar a lo real. Nosotros hacíamos un proceso inverso, estábamos en lo real y queríamos llegar al lenguaje. Para poder constituir un campo de representación que siguiera reconociendo lo real bajo las nuevas formas de una poética filmica. El nuevo cine argentino joven llega a la realidad a partir de la contribución natural del lenguaje.
- También las circunstancias políticas y las tecnológicas son completamente distintas.
- Si, para nosotros poder filmar un film de 16mm, revelarlo, montarlo, sonorizarlo era un proceso de una complejidad y un costo enorme. Durante meses había que ir con la lata a Alex, y atravesar la ciudad para montar y volver a La Plata. Teníamos que hacernos cargo de una cabina de montaje, Diego la aprendió a usar para ejercer su condición de montajista. Había un compromiso enorme, incluso de los actores al prestarse a actuar.
- ¿Vos creés Informes y testimonios sigue teniendo hoy un efecto político cuando se transmite?

-Yo creo que habría que medirlo en una investigación específica sobre la gente. Yo he recibido alegremente por la compilación que hizo Fernando Peña decenas de recepciones en estos días de haber visto la emisión y haberse sorprendido de que existiera.

-¿Cómo fue el proceso de recuperación de la película?

-Vino la delegación cubana para dar cine cubano en el '85 Cacho Pallero nos comenta esto y lo ayudamos para hacer las funciones. Yo hacía un programa de radio, ellos vienen a La Lata, almorzamos con el director del Instituto de cinematografía cubana, con Cordera. Fue en el momento del cambio exterior de política cinematográfica cuando Alfredo Guevara asume? porque querían un cine mas popular, más ligado a la etapa política que estaba viviendo Cuba. Ellos tenían en la Cinemateca, la copia que había comprado Santiago Álvarez. Diego, Alfredo y Silvia habían ido a Mannheim, a Pessaro y a Berlín. Yo rescindo mi viaje porque estaba dirigiendo en Canal Dos dos programas. Yo sabía entonces que habían comprado una copia que iba a estar en Cuba. Entonces Silvio se comprometió a hacer un contratito y mandarme un negativo si estaba la copia. Cuando recupero la copia de la película yo era el primer director de la carrera de la reconstrucción. En ese momento vuelvo a pasar la copia que nos mandan los cubanos en el mismo lugar donde la habíamos estrenado, que era el salón de la Facultad de Bellas Artes. Esto fue en el '85.

- ¿Qué pasó después del 76?

- Eduardo se dedicó a la crítica musical. Alfredo y Silvia se fueron al exilio en Brasil. Diego y Ricardo permanecieron en Canal Dos hasta que luego los convocamos para la carrera.

- ¿Cómo se recuperó la segunda copia de la película?

- Nosotros guardábamos las copias en distintas casas. Ricardo se la dio a la madre que la guardó en una casa en Punta Alta. Cuando aparece la primera copia, aparece luego la segunda copia que estaba en la casa de la madre de Ricardo. Esta segunda copia tiene mejor sonido y está más oscurecida.
- ¿Proyectarías de nuevo la película?
- Sí, en el marco de situaciones académicas.

La necesidad de la representación

La exploración crítica que realiza Leonardo Maldonado en su texto sobre **Informes y testimonios**: “La representación de la tortura en un film militante argentino de 1973”, indaga las contradicciones teóricas sobre la posibilidad o no, o en todo caso la posibilidad estética de narrar, dramatizar, poner en escena o relatar las consecuencias del totalitarismo y el terrorismo de Estado.

La Representación de la Tortura en un film militante argentino de 1973

1.

El problema de la representación del horror en (y de) los campos de concentración de la Alemania de Hitler ha sido objeto de brillantes textos académicos y de intensos debates: Adorno, Levi, Rancière, Agamben, Arendt, Derrida y Nancy, entre muchos otros, han reflexionado al respecto. En el número ciento veinte de *Cahiers du cinéma* (junio de 1961), la dura crítica de Jacques Rivette al realismo bruto del film de Gillo Pontecorvo, *Kapò* (1959), y a la decisión de su director de filmar el campo de concentración nazi del modo en que lo hizo —entre otras cuestiones estéticas, el famoso *travelling* hacia la

prisionera que se suicida en la alambrada electrificada- constituye un ejemplo paradigmático. En general, el dilema de la representación se concentra en: a) el binomio posibilidad/imposibilidad de un abordaje realista absoluto; b) la cuestión de la ética en relación con esa representabilidad; y c) la estilización del horror que dotaría a la obra carácter artístico.

Quizás sea Jean-Luc Nancy, con su reciente *La representación prohibida* (2003), el filósofo que ha precisado esta problemática. La interdicción de la representación del horror no debe focalizarse en la tarea de dilucidar si se trata de un aspecto legítimo, que alude en última instancia a un carácter religioso, o a su imposibilidad, es decir, a su carácter insostenible; ni se relaciona con la prohibición de representar el horror en las artes figurativas ni con el tratamiento realista más crudo. De hecho, sostiene, la representación es *necesaria e imperativa* pero sólo a condición de que sea entendida en su sentido estricto. Esta precisión conceptual se da en relación con la Historia: la Shoah no puede hacerse equivalente a la Gulag y a otras masacres y genocidios perpetrados en el mundo porque ella conlleva, porta, la crisis última de la representación, su linde. Así, podría responder la última pregunta que el narrador de *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1955) deja –en apariencia- en suspenso: ¿Quién es el responsable? Occidente, respondería el filósofo.

El régimen de representación nazi, el arquetipo ario, reflexiona Nancy, se erige como la manifestación de la presencia integral y autosuficiente que se justifica a sí misma y por sí misma, a la manera del ídolo –que va más allá de toda representación posible-, autosaturándose: es la suprarrepresentación. Entonces el otro, que es el judío, el gitano, el musulmán, el negro, y que no tiene representación propia en tanto es un ente parasitario, es el representante de la destrucción de esa suprarrepresentación. Por eso, en tanto Nancy entiende que la representación no es el reemplazo de la cosa, y por eso no es un simulacro sino una presencia *recalcada, exhibida, intensiva*, y como en Auschwitz se elimina a ese otro, se produce el vaciamiento de la presencia, que es condición *sine qua non* de la representación. Así, en el espacio de la suprarrepresentación se produce el aniquilamiento de la representación:

(...) la víctima ya no tiene ningún espacio de representación, mientras que su verdugo no tiene otra representación que la de sí mismo en el cumplimiento y la completitud de esta abolición del espacio. (p. 60).

Es por eso que la representación queda prohibida: la muerte no puede representarse a menos que se la reproduzca, que se la repita. Dice Nancy:

Siempre es posible mostrar las imágenes más terribles, pero mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen es imposible, salvo si se rehace el gesto del asesino. Lo que prohíbe en este sentido la representación es el campo. (p. 66).

Por eso le interesa *Shoah* (1985), el film de Claude Lanzmann: porque sus nueve horas de duración dan cuenta de ese límite de la representabilidad tal como él, Nancy, la entiende. Y si la Shoah, a diferencia de otros genocidios, sin desmerecer a éstos ni dejar de lado su importancia histórica, tal como lo afirma, implica el límite de la representación es porque Occidente, como ya hemos dicho, y según su pensamiento, no cesó de reclamar el ser a sí mismo y el sentido a la presencia auténtica y absoluta, la suprarrepresentación. Peligroso y fatal destino, el de Occidente, (auto)convocado.

En 1973 se estrenan en Argentina dos obras que abordan el tema de la representación de la tortura en centros clandestinos de detención. Una es una obra de teatro, *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovsky, y la otra es una película realizada por un grupo de egresados del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata: *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina 1966-1972*. Ambas aluden a la puesta en marcha de un sistema represivo que tenía por objetivos el desmantelamiento de lo que quedaba de la denominada resistencia peronista, militantes de izquierda, y grupos guerrilleros recientemente formados o en gestación, y comenzar a aterrorizar a la población, o a cierta parte de ella vinculada a la militancia, al menos en este período. A diferencia de *El campo*, escrita por Griselda Gambaro en 1965, que aborda la temática desde la estética del teatro del absurdo, estas obras son de corte realista. El objetivo de este trabajo es analizar el film mencionado y relacionarlo con lo planteado en el apartado anterior.

De ningún modo se trata de criticar o invalidar la propuesta del film en relación con los presupuestos teóricos de Nancy; esto sería absurdo. Ni tampoco comparar el genocidio judío con el terrorismo de Estado argentino –ya hay muchos estudios que destacan esta cuestión: la pérdida de especificidad de *nuestro* genocidio si se la analiza a la luz del Holocausto. El texto de Nancy, que creo ineludible en relación con su categoría de “representación prohibida”, sirve aquí como disparador para pensar cómo en el film de estos realizadores se piensa la cuestión de la representabilidad del horror, más ligada a la cuestión del realismo y de la transposición; categorías problemáticas en tanto las dramatizaciones realizadas no son sino la transposición de los testimonios recogidos: cómo transponer o representar de la manera más realista posible esos graves e inconcebibles testimonios del horror.

Realizada de modo clandestino entre 1972 y 1973 (preproducción, filmación y montaje), durante el gobierno de facto de Lanusse, la película fue concebida y dirigida por Diego Eijo (h), Eduardo Giorrello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Verga. Estructurada por la representación del horror y atravesada por el dolor, aborda la representación de la tortura y de los centros clandestinos de detención durante la dictadura iniciada por Onganía en 1966 de modo complejo. Contradiciendo los postulados de Nancy, no elude escenificar del modo más audaz – en el sentido de valiente- y cruel las sesiones de secuestro, interrogatorio y tortura. Sin embargo, su brutal tratamiento realista no la convierte, de ningún modo, en una película abyecta –en el sentido con el que Rivette califica a *Kapò*- o perversa. Entender el contexto histórico-político de su realización; su inscripción en el marco de un cine político-militante –argentino y latinoamericano-; y comprender los objetivos para los cuales fue concebida –vehículo de denuncia, contrainformación y debate -, explica y justifica su propuesta estético-política. Fueron varios los films argentinos que en ese período, aunque no de modo exclusivo, representaron la tortura, o el asesinato político, de modo realista: *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1972), *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973) y *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975).

En el número 10 de la prestigiosa revista *Film* (1994) se presentó un dossier titulado “Política y cine argentino”. Dos de los escritos, uno de Fernando Martín Peña –de corte periodístico-descriptivo- y otro de Oscar Taffetani –de sesgo impresionista, es decir, escribe sobre la impresión que el film le causó-, dan cuenta de *Informes...* El texto de Peña, “Clásicos Nativos. Informes y Testimonios”, revela datos interesantes sobre la concepción del film: que se proponía como una prolongación de la militancia de sus realizadores; que la idea de trabajar sobre la tortura fue de Vallina a partir de su propio temor a padecerla, y en consecuencia caer en la desgracia de la delación, dada su condición de militante. También, de la impresión que al grupo le había causado la puesta de *Torquemada*, de Augusto Boal; que las condiciones de producción –escasos capital y película virgen- fueron determinantes para la redacción de un guión de hierro y concebir la puesta en escena y el montaje; que las condiciones de rodaje fueron clandestinas; y que la mayor parte de los actores, excepto Onofre Lovero, pertenecían a los talleres de actuación de Alejandra Boero. Transcribe Peña una reflexión de Eijo: “(...) muchos de los actores no se conocían entre sí, pero al concluir la filmación de algunas de las escenas más fuertes terminaban abrazados, emocionados, igual que todos nosotros” (p. 35). Peña revela –toda la nota es una revelación dada la poca difusión del film y la inexistencia de escritos al respecto- que por el cambio de la coyuntura política –la asunción a la presidencia de Héctor Cámpora y la liberación de los presos políticos-, obligó a los realizadores a actualizar el film y por eso agregaron en silencio, al principio, imágenes de la liberación de un grupo de ellos. Peña también destaca el recorrido internacional del film –muestras, festivales, ventas a países europeos-; describe su estructura –la división en ocho partes-; cómo una copia fue recuperada en Cuba –la dictadura del ’76 había hecho destruir “las más de 20 copias” que circulaban-; y las circunstancias de su estreno comercial. Escribe Peña: “La cámara asiste: no se aparta, ni tampoco subraya el horror” (p. 36); el remate de su nota es tan lúcido como atinado y contundente: “Debió ser un *Nunca más*, pero quedó como un *Todavía falta*” (p. 36).

En la misma nota, Peña revela que el film pudo ser estrenado comercialmente en agosto de 1973, cuando Octavio Getino asumió la presidencia del Ente de Calificación Cinematográfica durante la presidencia de Cámpora; en efecto, la

asunción de su cargo se efectivizó el 9 de agosto. Peña indica que “a fines de julio se anunció públicamente que la película existía y en agosto, tras algunos adelantos en la prensa y la aprobación de Octavio Getino (...) se estrenó con excelente repercusión en la sala del teatro Embassy, en Buenos Aires” (p. 35). Según mis investigaciones, las primeras proyecciones efectivamente se llevaron a cabo a fines del mes de julio. El jueves 26, *La Opinión* publica un primer artículo: “Impresionante documental sobre la tortura en el país”. Interesante lectura la de entonces: la calificación de la película como *documental*; lo mismo ocurre en las otras dos oportunidades en que se refiere al film, el 16 y el 30 de septiembre. El texto del día 26 comienza así:

A través de varias funciones –las más recientes se efectuaron en el teatro Lavalle y en la Asociación de Cronistas Cinematográficos- se está difundiendo en Buenos Aires un documental llevado a cabo por egresados del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata (...)

La película es una contundente y clara *ilustración* de denuncias recibidas y silenciadas en el curso de los últimos años.

(...)

La estructura elegida para desarrollar estos **Informes** ha sido la de episodios subtítulos, ocho en total, que cubren la historia de varios militantes al modo de “actualidad reconstruida”. Cada secuencia está basada en documentos auténticos (...).

Es interesante señalar cómo el discurso que se presenta en la nota, que no lleva firma, da cuenta de la “actualidad reconstruida” pero a su vez califica al film de documental; sin duda por el extremo realismo de dicha reconstrucción. En ocasión de la muestra del film en el Festival de Pesaro, junto con algunos cortos de Raymundo Gleyzer, en el cuerpo de la nota publicada el 16 de septiembre se rotula al film de “informe testimonial”. Luego de referirse a los documentales “de autor anónimo” -se afirma que se desconoce el autor de los Comunicados Cinematográficos nº 2, 5 y 7 del ERP-, el artículo aborda el film:

Consideraciones similares merece el film sobre las torturas, aunque su carga emotiva es mayor, reflejada en los planos que recogen las palabras de una madre de un detenido y en las escenas de torturas que fueron tomadas casi exclusivamente en planos fijos y en donde se acumulan situaciones de sadismo y claustrofobia que, por momentos, llegan a hacerse intolerables

En la nota publicada el 30 de septiembre, también se cataloga al film como documental. En esta ocasión, el artículo se centra en la repercusión que la película tuvo en Pesaro, la intervención en el debate de Glauber Rocha, la adquisición del film por parte de países europeos y la invitación a otros festivales. También informa que “a nivel de bases, se proyecta en el interior del país, además del Gran Buenos Aires y La Plata”.

El diario *La Nación* no da cuenta del film en ninguna de sus notas, pero sí en su sección *Cartelera*. De hecho, el film es publicitado desde principios de agosto. A diferencia de otras películas estrenadas, ésta no cuenta con grandes afiches ni importante parafernalia publicitaria como ocurre con otros films nacionales: *Operación Masacre*, *Las aventuras del Beto Sánchez*, *Juan Moreira*, *José María y María José*, *Furia Infernal*; y extranjeros: *Cabaret*, *Gritos y Susurros*, *Los cachorros*, *Estado de sitio*, *El Decamerón*, y *Fellini-Roma*, entre otros. Los slogans que cubren los afiches dan cuenta de la gestión de Getino y de la necesidad cultural de que estas películas –más allá del marketing de sus distribuidores- fueran vistas por el público; ellos aluden a la aceptación del Ente para su exhibición comercial: “sin cortes”, “antes prohibida, censurada”, “ahora autorizada”. En el caso de *Informes...* la publicidad se reduce, lo cual no es poco y teniendo en cuenta que el costo era solventado por los propios realizadores, a la sección *Cartelera*. Se la anuncia en el Embassy desde el 6 de agosto, con entrada a cinco pesos. También los días 7, 8, 13, 29 y varios días en septiembre. El título del film suele variar: en general sólo aparece “*Informes y testimonios*”, y a veces entre paréntesis se agrega “tortura política”. Los textos que se repiten son “Experiencias de cine grupal” y “platea cinco pesos”. En *Clarín* también es solamente mencionada en la cartelera, en su *Guía de Cines* y

Teatros, en el Embassy, los días 5, 14, 15, 16 y 18 de agosto; en algunas ocasiones se agrega el texto “Grupo Cine de La Plata”.

En estos días, llaman la atención las publicidades de tipo “destacado” (cuadrado negro) de dos obras de teatro: *El señor Galíndez*, estrenada el 15 de enero de 1973, cuyo slogan “Es la tortura una profesión?” (que no sólo adelanta la trama sino que da cuenta de la situación pública de los tormentos clandestinos), y *La lección de anatomía*, de Carlos Mathus, estrenada el 2 de diciembre de 1972. En estos afiches se da una contraposición interesante en la presentación de los cuerpos desnudos: mientras en la obra de Pavlovsky se presenta el torso de una mujer desnuda cuyo rostro se desgarrar en un alarido, en la de Mathus –también una obra importante, de vanguardia, arriesgada- el cuerpo es mostrado de modo vigoroso: un hombre desnudo de espaldas. Contraposición interesante en 1973. Las dos obras sufrirían luego censura y persecuciones, una por revelar el mecanismo represor de la dictadura y representar al torturador de modo ambiguo –buen padre de familia a la vez que fiel cumplidor de órdenes implementadas: la “banalidad del mal” planteada por Arendt (1963), y el modo en que su trabajo se hace rutinario y su responsabilidad perdida en la larga cadena de mandos (Calveiro, 1998)-; y la otra por la exaltación del cuerpo: los cuerpos desnudos de la primera escena y la proximidad física con el espectador en la última: el reconocimiento, la identificación y la piedad.

3

En relación con la necesidad de recrear las escenas de tortura, Vallina, uno de los realizadores, ha dicho que en tanto cineastas militantes “no teníamos otra posibilidad histórica que presentar lo innominado”. Es en este marco que la crudeza de sus imágenes, su ascética puesta en escena y su extremo realismo, atroz, no convierten a *Informes y testimonios...* en una película obscena. En este sentido se separa clara y rabiamente de *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1985). Como escribe Nancy en *La Shoah, un soplo* (2005), las obras que forman parte de la “cultura de

Auschwitz”, las que tratan el tema, deben ser –más allá de lo difícil que resulta toda distinción- distinguidas: no da lo mismo que sea Spielberg, Wertmüller, Olère, Lanzmann o Benigni.

De ningún modo se trata de un film cínico en el que la tortura se muestra por la tortura misma, en el que el horror se reduce a ella, y, mucho menos, con el que se busque una fruición cercana al goce por parte del espectador; de ese modo, se vaciaría de sentido y perdería el carácter de denuncia y de contrainformación con el que fue concebido. Por eso no es un film-sádico sino un film-límite; sádico no es el film sino el tipo de torturadores que representa, tal como los define una psicóloga en uno de los episodios. Si el objetivo último del film fuera la representación de la tortura por la tortura misma, del terror por el terror mismo, sería un film-inconcebible; por el contrario, *Informes y testimonios...* se constituye en un film-límite ineludible del cine militante argentino de la década del setenta.

Esta noción de film-límite alude a varios aspectos, del cual la instancia de la recepción prevista ya desde la enunciación –la dificultad de los espectadores de ver la escenificación de los interrogatorios y de las vejaciones por la extrema crudeza con la que son representados– es tan sólo uno de ellos. El límite del film no puede definirse a partir de la angustia o la aversión que siente el espectador al mirarlo, de su incapacidad para enfrentar las situaciones que se recrean y los testimonios orales que se presentan. El límite se manifiesta al interior del texto filmico: porque si bien no hay renuncia al realismo de la representación, también el film, a su modo, se pregunta por los límites de la representación de la tortura; aunque no de la misma manera en que Nancy lo plantea a comienzos del siglo veintiuno, sino más bien en relación con el problema del realismo: la intención de la reproducción fiel del testimonio, que involucra, en definitiva, una problemática ligada a la categoría de “transposición”, y su efecto de verdad. Este problema de representar lo *innominado* permite que se manifiesten los problemas de esa representación, presentidos y discutidos sin duda por el colectivo de realizadores. En definitiva, las escenificaciones de los secuestros y las torturas, planteadas como mundos verosímiles, independientes y autosuficientes que siguen el patrón enunciativo “transparente” de un film de ficción típico –sería un

insulto decir hollywoodense-, resultan insuficientes para representar eso que es irracional e inconcebible. De aquí que dicha imposibilidad se materialice en: a) la hibridación genérica: la dramatización; b) la delimitación ficción/documental; c) las distintas formas de representación del horror en los ítems anteriores; y d) en los distintos niveles en que esa representación se lleva a cabo.

4

La complementariedad entre la ficción y lo documental se instaura desde el comienzo del film. En el primer texto escrito, los realizadores afirman que van a presentar un *testimonio*. Este escrito se imprime en pantalla aproximadamente un minuto y unos segundos después de las primeras imágenes: archivo del recibimiento en Ezeiza de un avión de Austral del cual descende un grupo de presos políticos liberados. El texto informa que el nuevo gobierno votado por el pueblo el 25 de mayo de 1973 –ya sin la proscripción del peronismo– los ha liberado. Luego, expresa:

En este contexto es que se presenta este testimonio realizado durante la dictadura.

Inmediatamente después, tras los nombres de los realizadores, un nuevo texto informa las fuentes consultadas: Foro de Derechos Humanos, CO.FA.DE., Liga contra la represión y la tortura, Nuevo Hombre, y Primera Plana. Luego, a una serie de imágenes documentales que da cuenta de las brutales represiones llevadas a cabo por la policía y el ejército en distintos pueblos, le sigue un texto que reflexiona sobre la violencia, cuyo autor, Helder Cámara, fue uno de los sacerdotes impulsores en Brasil de la Teología de la Liberación. Tras la frase del religioso, se imprime el nombre del film –de clara impronta documental- y luego el cartel que anuncia el primer episodio, cuya realización es del orden de la ficción, de la dramatización:

Irrupción policial. La cena. El sueño. El camino al trabajo.

Sólo en el tercer episodio, *Datos de la violencia política*, vuelven a presentarse imágenes documentales, esta vez fotografías, montadas siguiendo la herencia del trabajo de Santiago Álvarez. Ellas –muchas de las cuales corresponden a escenas del Cordobazo y al velatorio en Buenos Aires de los muertos de Trelew– están intercaladas, al ritmo de unos frenéticos redoblantes militares, con una escena de *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) en la que se representa la opresión zarista. En “Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine de intervención política” (2002), Mariano Mestman y Fernando Peña estudian los films que se centraron específicamente en esos hechos, como *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) y *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969), y luego realizan un minucioso inventario y análisis de cómo el cine político posterior citó y reutilizó esas imágenes, entre la que se destaca la de los manifestantes que arrojan piedras a la policía montada. Allí, hacen mención de los usos que tienen algunas de las imágenes de esa revuelta en *Informes...*:

En uno de los primeros segmentos, algunas fotos fijas de los acontecimientos de Córdoba integran un muestrario de "violencia política", compaginado al ritmo de tambores y en contrapunto con la famosa escena de las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925). Al final de la película, de manera aún más interesante, varias imágenes del Cordobazo -que incluyen el retroceso de la policía montada ante los manifestantes- representan el momento clave de la lucha contra la dictadura y son puestas en relación con otras formas de insurgencia de la historia reciente, desde Vietnam hasta el Chile de Allende. En una de las pocas y más decididas apropiaciones que hizo el cine militante de los símbolos patrios, hegemonizados por la dictadura, el film utiliza el Himno Nacional como fondo musical de esas imágenes y termina con los puños cerrados en alto. En el primer segmento, la inmovilidad de las fotos-fijas contrastaba con el avance avasallante de la columna de soldados zaristas del clásico de Eisenstein. En cambio, en el segundo segmento, la capacidad de acción quedaba sintetizada por el pueblo resistente de

Córdoba. Una vez más, aunque el film termina, la lucha continúa y -a partir del Cordobazo- adquiere una nueva dimensión.

Luego, a lo largo del film, lo documental “puro”, por denominarlo de algún modo, y en relación con la propuesta testimonial del film, se presenta en los datos sobre la situación económica del país que un narrador omnisciente –que se incluye en un “nosotros”: “¿quiénes vivimos en las villas? Venimos del campo. Damos grandes ganancias a la clase alta”- da a conocer, y en los testimonios orales de testigos, víctimas y damnificados de la dictadura. En estos episodios, las palabras dichas, la fuerza y los quiebres de la voz, las inflexiones, las pausas, el coraje, las entonaciones rotas, doloridas, contundentes, necesarias, son las marcas inexorables de la verdad documentada y, asimismo, las huellas del límite de la representación del horror. Pero según la propuesta de los realizadores, el carácter testimonial del film va más allá de estos apartados: la ficción no invalida dicho estatuto sino que contribuye a consolidarlo. De ahí el tratamiento absolutamente realista y brutal de las escenas de secuestro y tortura. Lo que el film propone es una estrategia enunciativa de ida y vuelta entre lo ficcional y lo documental en relación con la categoría de lo testimonial que quiere investir a todo el film. El docudrama y el documento se necesitan y se reclaman: si el primero necesita del segundo para poder ser escenificado, requiere igualmente suspenderse en el seno del film, en un momento dado, para dejar paso nuevamente al documento, y así volverse sólido, adquirir verosimilitud, carácter documental, y validarse, es decir, exhibirse como verdad. Hay una única escena en la que, en rigor, ese carácter testimonial se suspende: en el segmento titulado *Después de la tortura. Una alucinación. Los compañeros*. Aquí, uno de los hombres torturados sueña o revive, al borde de la locura, de la desesperación, el tormento padecido. Es en este único espacio donde reside la ficción “pura”, y no en el resto del film. Y la puesta en escena es coherente con esta propuesta: la tortura soñada o imaginada es distinta de la sufrida “realmente”, y por eso está, por decirlo de algún modo, estilizada. Por eso hemos diferenciado dos categorías: modos de representación del horror y niveles de representación del horror. La tortura imaginada corresponde a un nivel distinto de representación del horror: ella sí es el horror representado en el

orden de la ficción “pura”; las otras, las vejaciones representadas-como-reales, pertenecen al orden del testimonio.

5

Las dramatizaciones del *modus operandi* de la dictadura: secuestro, tortura y muerte, están organizadas dramáticamente: desde la irrupción de noche en la casa y la conducción del secuestrado al centro de detención hasta los simulacros de fusilamiento y las sesiones de torturas más atroces. En la primera escena del film, un grupo de hombres interrumpen una cena familiar, se llevan al padre y acosan con preguntas a su esposa, que abraza y protege a su pequeña hija. “¡Comunistas de mierda!”, le grita uno de los policías que obliga a desvestir a hombres y mujeres en una tenebrosa oficina de una comisaría en la segunda escena brutal del film: tiempo largo, insoportable; cámara fija y a noventa grados; dramáticas y verosímiles actuaciones no exentas de gestos y posturas corporales que caracterizan a unos y a otros: los cacheos y los golpes de los policías, el manoseo a las mujeres y los golpes a los hombres, el maltrato verbal y psicológico; el miedo y la humillación de las víctimas, el hombre que se rebela por la ofensa de que son objeto sus compañeras, la mujer que se golpea la cabeza contra la pared de forma desesperada.

Informes y testimonios... es un film que no escatima el detalle del horror; su fin es la denuncia y la contrainformación, no la morbosidad, ya lo hemos explicado. Por eso dramatiza del modo más realista posible, a partir de los testimonios recogidos y las fuentes consultadas, lo que pasaba en las cárceles clandestinas, los pormenores de lo que les sucedía a los militantes que combatían la dictadura. De ahí la importancia del detalle, y por eso el bruto –y no burdo– realismo. El film se anima a mostrar cómo los secuestros se llevan a cabo en la calle y a plena luz del día; cómo trasladan a los secuestrados, cómo los cambian de automóviles; el fichaje en la comisaría y el modo en que allí se realizan los interrogatorios: las preguntas insistentes, las amenazas; el traslado a los centros con el inmediato despojo de la ropa y la aplicación de la picana eléctrica; los gritos fuera de campo de los que están siendo torturados; las estrategias

de los secuestradores para que la víctima delate: “el flaco ya lo dijo”, por ejemplo; la ingestión de la propia orina tras la tortura, el llanto; el médico nefasto que chequea los signos vitales de los torturados y consiente nuevas descargas de electricidad en los cuerpos lacerados.

Hay una escena en que la tortura se muestra, podría decirse, en todo su esplendor escalofriante; su tiempo fílmico se torna eterno, insoportable. La aplicación de la picana es tan angustiante y terrible como los momentos precedentes: la espera de la víctima, ese tiempo inacabable en que aguarda a sus torturadores, desnudo, con los ojos vendados, amarrado de pies y manos a la mesa infame, frágil, indefenso. Somos testigos de su espera, de su miedo inconcebible, de su respiración entrecortada, de su sudor, del ruido de la puerta que se abre y de la entrada de sus verdugos. No falta ningún detalle: el chequeo del pulso por parte del médico, las cínicas preguntas y las consabidas represalias ante el silencio, las sacudidas del cuerpo indefenso, la regulación del voltaje. Quizás el momento más terrible lo constituya aquél en que uno de los secuestradores le aplica vaselina –conductor de electricidad: lo hace en los pies, en los testículos, en las tetillas. La imagen no recrea un detalle menor: ella no es obscena ni inmoral –hoy sí lo sería, probablemente-: testimonia un proceso aberrante que en 1973, y en tanto film político y militante y en el marco histórico político argentino y latinoamericano, era justo y necesario representar. Cuando los realizadores deciden insertar, para finalizar la escena, un primer plano del rostro del torturado y silenciar su último grito, dan cuenta, esta vez desde el plano sonoro, de cómo el film plantea, a su modo, esta cuestión de la irrepresentabilidad del horror: volviendo inaudible el último alarido.

Es tan preciso, impactante y enorme el grado de realismo logrado en las dramatizaciones que en la segunda parte de *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) se incluyen al menos doce breves fragmentos, a modo de flashes, que “ilustran”, de algún modo, los testimonios referidos a la tortura de algunos de los

militantes entrevistados en el film, entre ellos el de Ana, la protagonista, y los de Graciela Daleo, Rolo Miño y Mariano Villani. La primera imagen que se intercala es la del basural (la del episodio *Testimonio de la esposa de un desaparecido*), y se la utiliza en el marco del relato de Ana cuando explica cómo lograron, junto a su esposo, salir de la casa en que vivían, traspasar un basural y escapar de sus captores. El resto de las imágenes aluden a la situación de secuestro y tortura. Recién y sólo, en la segunda imagen intercalada, la del simulacro del fusilamiento de los dos hombres desnudos que son atados a un árbol, se cita el título del film de la siguiente manera: “Informes y Testimonios sobre tortura en Argentina”, sin el período de tiempo abarcado, los nombres de los realizadores y el año de realización. El espectador debe suponer que los próximos *inserts* pertenecen al film, ya que su título no vuelve a imprimirse, y que, por el título expuesto, se identifica con el género documental. Los más duros son el chequeo de los signos vitales de la embarazada por parte del médico –que se fragmenta en tres partes–; la escena de los desnudos obligados en la comisaría; y el hombre desnudo atado a la mesa, esta imagen detrás de la declaración de Villani sobre las consecuencias del uso del variac, instrumento de tortura más dañino que la picana; pero también están el encapuchamiento de un “chupado” y su traslado en ascensor, y los captores que en el auto escuchan un tango mientras transportan a su recién capturado a un centro clandestino de detención.

Es evidente que, primero, a Di Tella no parece alcanzarle la voz de los testimoniados para dar cuenta del horror padecido, y que de algún modo las imágenes del film suplen, a diferencia de lo que sucedió en los campos nazis, la carencia de imágenes de la experiencia concentracionaria argentina; segundo, que esas imágenes adquieren en el discurso del film carácter documental, más allá de que se trate de dramatizaciones realizadas en un film anterior y de que se cite el título del film –aún más allá del código de la citación de los films, un espectador que lo desconociera, o absorto en los relatos y las imágenes mostradas, podría pensar que se trata de imágenes “reales” captadas en los centros clandestinos de detención; y el blanco y negro colabora en ese sentido. Tercero, esta pretensión de otorgarle a estas dramatizaciones carácter documental y de archivo se evidencia en que no se insertan las imágenes de corte expresionista que se presentan en el episodio donde uno de los torturados sufre

alucinaciones; esto borraría dicho carácter documental. Es cierto que sólo se presenta una de las imágenes que compone este episodio, pero es tan breve que pierde su sesgo expresionista: se trata del plano en que los torturadores destapan la manta que cubre el cuerpo desnudo de la mujer tendido sobre la “parrilla”, ya con signos de castigo en su rostro. Y por último, se las intercala del mismo modo –más allá de la efímera mención del film- que las de los noticieros, fotos e imágenes de archivo que se insertan en esta segunda parte –como la propaganda del gobierno militar de 1978 que muestra a Videla, que no por azar sigue a la imagen del simulacro de fusilamiento recreado por el colectivo platense-, es decir, con clara intención documental. Di Tella eligió un camino distinto al de Lanzmann; como sostiene Guarini (2009): “Para él [Lanzmann] las voces de los testigos filmados prueban el crimen cometido: «Es mucho más fuerte y más irrefutable que las imágenes de archivo, que yo llamo imágenes sin imaginación»” (p. 271). Este rechazo al uso de imágenes de archivo propuesto por Lanzmann “puede ser considerado la aspiración a un grado cero en los modos de representación, emerge como una marca ética, como un signo de respeto hacia el testigo y su relato (p. 271)”. Esto no significa que el director argentino no privilegie el relato testimonial o le falte el respeto, sino que se ancla en el tipo de documental que presenta imágenes de archivo para, en este caso, ilustrar el testimonio. Lo interesante de la estrategia es que en el tejido de su film, las imágenes *imaginadas* por el colectivo de La Plata -en este sentido, ellas se separan claramente de lo propuesto por Lanzmann ya que éste alude a las imágenes tomadas en los campos alemanes por los propios nazis y aquí se trata de escenas recreadas a partir de documentos y denuncias con una puesta en escena planificada y claramente con otros fines políticos: nobles y del orden de la denuncia y la contrainformación; por eso subrayo *imaginadas*, más allá de los problemas de esa posibilidad representativa, dada justamente por la inimaginabilidad del horror, ya aludida y analizada en este trabajo-, estas dramatizaciones insertadas se invisten del carácter documental pretendido con el que fueron concebidas.

Pero si *Informes...* es un testimonio de la tortura, también lo es del silencio y de la dignidad del torturado: la delación no está representada. Están los gritos, sí; las insistentes preguntas de los asesinos, “representantes” del Estado; las convulsiones de

los cuerpos vejados. El torturado combate, resiste. Si bien es evidente que los realizadores decidieron, y según sus declaraciones, no autocensurarse en relación con la representación del horror, llama la atención la ausencia de la escenificación de una tortura explícita a una mujer. Porque si bien hay varias mujeres presentes, la dramatización de un tormento extremo a alguna de ellas no se exhibe. Los realizadores sólo muestran a una embarazada tirada en su celda y a un médico que revisa sus signos vitales; se supone que ha sido torturada, pero esa situación no es mostrada. Y un feroz interrogatorio a otra de ellas, al comienzo del film, con insultos y golpes en la cabeza. Ante las siguientes preguntas: ¿encontraron ellos aquí un límite infranqueable para la representación del horror?, ¿o los testimonios recogidos y las fuentes consultadas no daban cuenta de salvajes torturas a mujeres?, ¿o quizás un problema de producción relacionado con la disponibilidad de una actriz para representar el rol de la torturada tal como los realizadores lo deseaban?, Vallina, en un breve texto de una claridad conceptual contundente, relacionada con la sólida estructura de la película y su propuesta ideológica, vía e-mail, me responde:

Respecto del tema de la mujer, está la escena en la que interrogan a una como forma de tortura. Están los desnudos de la comisaría. No teníamos una cuestión de género como problema. Todos eran militantes, o seres comprometidos. La visión que le das al tema de la mujer [por mis preguntas] está planteada desde la nueva situación histórica, pero no nos autocensuramos. No estaba en nuestro imaginario una especificidad femenina. Y los horrores de la última dictadura superaron todos los temas expuestos. (...) La mayor exposición de la mujer es la madre. Allí depositamos una extrema confianza en el rol histórico del testimonio. La desnudez de su alma, de su pasión y de su lucha.

Las imágenes descritas en los párrafos precedentes aluden a un primer nivel de representación de la tortura, al del crudo realismo, al de la escenificación propuesta como mundo real y autosuficiente. Pero hay una escena en donde se pone en juego otro nivel de la representación, y esto es claro por su tratamiento visual, por su estilización. Aquí sí hay mujeres torturadas: a una le aplican el “submarino” –le hunden la cabeza en un tacho con agua- y otra es violada al tiempo que la torturan.

Toda la puesta en escena, aquí, es del orden del teatro: la cámara ya no está fija sino que se mueve y recorre la escena; los maniquíes colgando conforman una impactante y simbólica escenografía; el plano sonoro adquiere también un claro sesgo expresionista; y las actuaciones no son realistas. Se supone que la escena forma parte de la alucinación de uno de los torturados y tiene el tratamiento de una pesadilla. Pero la verdadera pesadilla, el horror, el crudo realismo, reaparece enseguida apenas es devuelto a su celda y adquiere plena conciencia de su situación de capturado.

6

Pero la representación del horror, como lo hemos señalado, no sólo se reduce a las imágenes en las que se recrean los interrogatorios y las torturas físicas. Los textos que titulan cada episodio, por y en ellos mismos, por la fuerza de la palabra, antes de toda imagen, hacen presente ya el horror y la violencia. Exceptuando a dos –*Abogado de presos políticos expone la situación política de los mismos* y *Psicóloga expone características de la relación entre torturado-torturador*– se trata de breves sintagmas nominales, austeros, contundentes, algunos de corte periodístico, que generan una trama de acción. Estos textos no sólo tienen los objetivos de separar los episodios, alertar al espectador acerca de lo que va a mostrarse, y de ilustrar el episodio que a continuación de desarrolla, sino de coadyuvar a la creación, a lo largo del film, de una eficacia dramática creciente. Transcribimos el quinto, el noveno y el décimo tercer intertítulo:

Una comisaría de noche. La mujer sola. Los detenidos. Un oficinista. La vejación.

Una casa en las afueras. La aplicación de la electricidad. La sed. La orina. El simulacro de fusilamiento.

La tortura sistemática. La vaselina. Convulsiones. Desvanecimiento. Un grito.

La palabra y la imagen como dos regímenes distintos y complementarios de *fixar* el horror, de *inscribirlo*. En la representación de este horror, la palabra es necesaria. *Secuestrado, vaselina, embarazada, médico, tubos, desaparecido, grito* se adhieren, en letras blancas, al negro de la pantalla y crean un espesor que es propio del

lenguaje. Los intertítulos tienen la función, además de las mencionadas, de delimitar lo real y lo recreado. Así, *Testimonio de un torturado*, *Testimonio de la esposa de un desaparecido* o *Una carta*, entre otros, preanuncian relatos que no son del orden de la escenificación. La palabra escrita ocupa un lugar destacado desde el inicio del film. Los textos que no titulan los episodios, y que claramente aluden a la instancia narradora, tienen un marcado posicionamiento ideológico: el de Cámara, el del Foro de los DDHH de Buenos Aires, el del semanario *Marcha* de Uruguay, e incluso el primero, citado en el Apartado 4 de este trabajo, que no sólo cumple una función contextualizadora.

Por último, además de las imágenes escenificadas de las torturas, de los textos que abren cada episodio y de los testimonios orales registrados, se presenta otra forma de representación del horror. Se trata de imágenes-símbolos tales como la cárcel, el palacio de Justicia, los basurales, un viejo grabador, o el rostro de la madre de un preso político. Son las imágenes que se muestran mientras escuchamos los testimonios orales; las dos primeras registradas en plano general y las otras tres en detalle —el rostro de la mujer en primer plano, claro, o mejor, como diría Deleuze (1984), el rostro es primer plano porque pertenece al mundo de las expresiones, porque presentifica las *afecciones*; todas estas imágenes están registradas con cámara fija y en un único plano. Las voces relatoras las resignifican y las dotan de gran fuerza dramática y simbólica. La imagen de la cárcel mientras en el episodio *Testimonio de un torturado*, el preso político-narrador dice que lo picanearon en todo el cuerpo, que no sabe cómo explicar la sensación de desgarro; o la voz quebrada de la mujer que en *Testimonio de la esposa de un desaparecido* acusa a la policía y al gobierno militar de haber asesinado a su marido mientras el humo de los basurales alude a los episodios sangrientos de José León Suárez. La austera imagen del pomposo palacio de Tribunales resemantiza la función de su poder institucional cuando la inconfundible voz de Rodolfo Ortega Peña, diputado nacional y comprometido abogado defensor de los presos políticos asesinado por la Triple A en 1974, denuncia públicamente que los jueces toman declaración a los que han sido víctimas de torturas en presencia de quienes los han torturado y que por lo tanto no se animan a identificarlos o a prestar declaración por miedo a nuevas represalias; esta

imagen, con este audio, es sin duda tan fuerte y dolorosa como aquellas en las que se escenifica la tortura.

7

Hemos dicho al principio de este trabajo que la representación de la tortura estructura la obra y que el dolor la atraviesa. La eficacia dramática del film reserva dos imágenes-símbolo para el final. Por un lado, demoledor, en *Testimonio de la madre de un preso político*, el rostro de esta mujer, la única que no narra su experiencia a partir de una voz grabada sino que lo hace en primer plano, a cámara; conmovedor, fuerte y comprometido, su relato; imagen-símbolo anticipatoria de las Madres de Plaza de Mayo; nadie podría decir que esta mujer no lleva ya el pañuelo blanco en su cabeza. Y por otro, mientras la cámara muestra una carta (re)mecanografiada, la voz de una actriz lee lo que una víctima testimonia a sus compañeros de militancia: la muerte de su hijo, cuya etapa de gestación tuvo lugar durante su cautiverio. Una nueva imagen-símbolo anticipatoria: la de los bebés en etapa de gestación en los centros clandestinos de detención y luego robados por los militares durante la dictadura de Videla. Cuando la relatora comienza a leer *El mocoso murió en la lucha. El mocoso es otro mártir y héroe de la causa. Y por ello no se puede dar el insensible y convencional pésame...* comienza a escucharse el Himno Nacional. Enseguida, un eficaz, ideológico –en el sentido eisensteiniano– y potente montaje de imágenes clausuran el film: los líderes revolucionarios del mundo apoyan y saludan a los revolucionarios argentinos en su lucha por la liberación. Así, en el contexto del film, la letra del Himno –cuyos primeros versos (Oíd mortales el grito sagrado! Libertad! Libertad! Libertad!) habían sido inscriptos en el episodio *Datos de la violencia política*– se convierte en el audio-símbolo ideal no sólo para apoyar la causa revolucionaria sino para (re)pensar las nociones de patria, justicia y libertad.

Comentarios sobre el texto de Leonardo Maldonado.

La organización expositiva abarca siete puntos en los que el analista indica la naturaleza de las relaciones que se pusieron en juego tanto en la época como en la obra.

La época indica dramaturgos cuya sensibilidad política fue siempre en la dirección de mantener una armónica relación con las estructuras dramáticas y narrativas que constituyeron sus aportes estéticos, tales como Pavlovsky, Gambaro, Monti, entre otros en el campo teatral, quizás por la extrema libertad escénica que implicaba tanto utilizar indicios de un mundo y presencias de una metodología a través de la capacidad de simbolización inmediata que posee el espacio vinculante entre actores y público, de un modo que para el cine siempre representó un desafío. Dado el carácter de inmediatez realista que posee toda reconstrucción que aproxime casi hasta el borde de la invisibilidad y hasta de la desaparición de cualquier pretensión metafórica, el hecho filmico debe sortear tanto (y así fue para nosotros en los debates y conversaciones en tanto proyecto realizativo), la discursividad, la fascinación por obnubilar al espectador, por producir una apreciación moral, antes que el descubrimiento de una presencia, de una convocatoria a lo real, en suma de encontrar la forma del verdadero sentimiento que nos convocaba y que podía diferenciarnos de cualquier otra representación o manifestación que utilizara aquellos recursos, en lugar de emerger con el lenguaje de la imagen y el sonido el alma misma de la solidaridad, el desprecio, el dolor y la voluntad de hacer ver, hacer sentir, permitir compartir ese sentimiento, en un carácter universal y permanente fuera de toda circunstancia que es propio sólo del cine.

En ese sentido la realidad no era un punto de llegada, sino de partida, un tránsito en el que la misma condición de clandestinidad del rodaje, ya indicaba el clima, el ámbito, los escenarios que fusionando las demandas de un relato, que resulta indiferente en tanto produzca la inmediata referencia a aquello que todo ser sensible lleva en su

interioridad, y que el “método” stanilavskiano denominaría como la memoria puesta en la crudeza de cualquier dolor, de esa humillación que implica para cada ser la posibilidad de hacerse cargo, de sentirla en mejilla propia.

¿Cómo no comprender lo que los hijos de secuestrados desaparecidos, de perseguidos y humillados, realizaron en sus diversas expresiones artísticas?

Esa interioridad, de Carri, Prividera, Donda, Cedrón y muchos más, supuso también y específicamente, desembarazarse, diferenciarse y hasta rechazar las formas convencionales de la representación en donde las tradiciones del grotesco, del melodrama fuera de su contexto histórico y de las necesidades sociales, de todo manierismo que fuera la simple reproducción de un dato, y no la resonancia que en ese otro campo, que constituye la puesta en escena aun no comprendida de aquella ausencia.

Correos con el investigador audiovisual Peter B Schuman.

Correo 13 de octubre de 2014:

*Estimado Peter³, no sé si aún conserva este correo, pero vale como botella al mar.
Soy Carlos Vallina, uno de los realizadores del film "Informes y Testimonios sobre la tortura política en Argentina.1972-1973"*

³ La aparición en 1971 de "Cine y Revolución en América Latina" fue la primera de sus numerosas publicaciones sobre cine latinoamericano, y en 1987 configuró una de las primeras historiografías del rubro en la región con "Historia del cine latinoamericano". Inició su carrera docente en 1973, sobre todo en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín, donde enseñó hasta 1979; además ha sido profesor en la Academia de Artes de Braunschweig y en la Universidad de Bremen.

Entre 1978 y 1989 representó a la Unión de Periodistas Alemanes (hoy: Ver.di) en el Consejo Administrativo del Instituto de Fomento al Cine. En 1989 fue uno de los fundadores de la Universidad del Cine en Buenos Aires. Desde 2002 es el presidente ejecutivo de los Amigos del Instituto Ibero-Americano en Berlín.

Ud. junto a Humberto Ríos, nos hizo una entrevista filmada en Buenos Aires en ese período.

Para mí representa un importante momento de memoria viva.

Por razones políticas, mi carrera académica recién me ha permitido poder presentar mi tesis doctoral.

Soy profesor emérito de la Universidad Nacional de La Plata, y es mi deseo recuperar esa entrevista.

Sería posible?

Gracias por su atención en cualquier caso.

Abrazos

Carlos

. Correo 17 de octubre de 2014:

“Estimado Carlos, lamento comunicarte que no tengo ningún material de esta entrevista a mi disposición y después de tantos años es imposible encontrar algo.

Saludos

Peter B. Schumann”

. Correo 17 de Octubre de 2014:

“Estimado Peter, gracias igual y en particular por su enorme y valioso trabajo sobre nuestro cine latinoamericano. Un pedido más, sin ningún compromiso. Podría Ud. escribir unas líneas sobre aquellas entrevistas y en particular su visión de aquel momento, y su recuerdo de Informes y Testimonios sobre la tortura política? Comprenderé en cualquier caso su respuesta y le agradezco desde ya. Un gran abrazo

Carlos”

. Correo 17 de octubre de 2014:

“Estimado Carlos, después de tanto tiempo, 40 años, me recuerdo muy difícilmente a la película o a estas entrevistas. Para mí es un período cerrado, me preocupan muchas otras cosas hoy en día. Lo lamento sinceramente.

Abrazos

Peter.”

Recuerdo que en aquella entrevista, nos sentamos con mis compañeros en un departamento del centro porteño y nos encontramos iluminados por el claro día que ingresaba en la habitación a través de una amplia ventana, de espaldas a la cual con una cámara Arri 16mm Humberto Ríos, que operaba la cámara, junto a Peter B Schuman que realizaba las preguntas. Era 1973 y nuestro film se estaba proyectando masivamente en el marco del gobierno popular democrático del Dr. Héctor Cámpora.

Percibo en la respuesta de Schuman el agotamiento de una época en Alemania, justamente donde mi amigo Fernando Martín Peña me afirma que guardan todo. Quizás lo que no conservan, ni lo hicieron antes, es la memoria por la cual el fascismo nunca ha sido juzgado profundamente en el país natal del periodista germano. Tampoco sé cuáles son las otras preocupaciones que lo atraen actualmente, sólo tengo presente sus compromisos anteriores con Latinoamérica y su cinematografía.

Yo también lo lamento.

(Fin Dossier I parte I)

Filmando a Santucho

*“Es decir que se pasa allí del campo de la exactitud al registro de la verdad...
Tal es el prestigio indefectible del testamento: la fidelidad del testigo es el capuchón con
que se adormece cegándola la crítica del testimonio.”*
Jaques Lacan. Escritos 1

Esta nueva escena trata en suma de una temporalidad que excede los marcos de lo cronológico y se instala mejor en la historia como relato. Como una historia que en algún momento dado sólo fue un hecho, pero que por el curso de la complejidad del tiempo se convierte en una significación autónoma.

Como un tatuaje, el recuerdo de aquellas acciones permanece en su doble condición de presencia e imagen.

La primer búsqueda fue la entrevista realizada por Peter Schuman, hay otra que ubica mi participación, junto a algunos compañeros con los que realizamos *Informes...*, en el registro cinematográfico, de testimonios de dirigentes revolucionarios, pertenecientes a los tupamaros (MNL-T) , al MIR chileno y del ELN boliviano, de un conjunto de acciones populares, de apoyo a la circulación de films de denuncia y resistencia y una conferencia a Mario Roberto Santucho destinada a divulgar en el exterior de nuestro país, en distintos continentes, el sentido de la línea llevada a cabo por su organización.

. Correo 25 de septiembre de 2014:

*“Querida Silvia, quiero hacerte algunas preguntas. Por su carácter, entiendo que
pudieras no querer aludir a ello.*

¿Recordás el día y el año de la conferencia filmada con Robi? Y tenés idea del

destino de ese material?

Te quiero mucho y deseo que estés muy bien.

Beso

Chino

. Correo 26 de septiembre de 2014:

“Querido Chino, lo de la filmación debe haber sido 74 o 75, pero yo me inclino al 75. Debe haber sido febrero o marzo porque mami estaba en Mar del Plata. Pero la fecha más aproximada la da la mujer del Robi porque estaba grávida ya para tener familia. Así que eso puede darte alguna certeza. Los contactos te mando en otro mail. Con respecto a tus preguntas no tengo problemas en hablar. Así que todo bien. Yo me acuerdo que filmamos en la casa de mami y que el Robi estaba con la mujer embarazada. Refrescame la memoria. Sobre el material no sé nada. De cualquier forma imagino que estará en Cuba.

. Correo 7 de octubre de 2014:

“Estimados Lola y Luciano, les escribimos desde la ciudad de La Plata, Argentina. Nos ha pasado sus contactos Silvia Verga, compañera de Carlos Vallina en la escuela de cine de la ciudad en la década del 60 y 70.

El motivo de este contacto es porque con el Prof. Vallina estamos trabajando en una Tesis Doctoral que recupera la memoria audiovisual y política de la época y nos interesaría poder encontrar, y recuperar, en este proceso académico pero también personal de recuperación de la(s) memorias, un material del cual Carlos y Silvia han sido partícipes activos.

Se trata de una cinta de imagen grabada con una conferencia internacional de Mario Roberto Santucho. Las imágenes fueron tomadas por estos compañeros y otros en la casa de la madre de Silvia con el objetivo de difundir el movimiento revolucionario en argentina al mundo en el año 1974 o 1975 (más casi con

seguridad en el 75). Tenemos la intuición, y también la esperanza, que ese material está en los archivos cubanos, ya que la película "Informes y testimonios sobre la tortura política en la argentina.1966-1972" (Diego Elio (h), Eduardo Giorrello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina, Silvia Verga) fue llevada a Cuba y recuperada años después de vuelta la democracia.

Será muy importante para nosotros cualquier información que nos puedan brindar al respecto.

Les agradecemos muchísimo y quedamos a la espera de una respuesta posible.

Saludos atentos.

Lía y Carlos.

Universidad Nacional de La Plata”

. Correo 7 de octubre de 2014:

“AMIGOS: pues mañana vamos a ponernos para averiguar qué hay... si es posible encontrar algo ???? Con muchos problemas de antemano por tanto material perdido

durante nuestro llamado "periodo especial" pero con la esperanza y la fuerza de encontrar algo.

Luciano está de viaje pero obviamente estará de acuerdo conmigo.

Por cierto y ustedes tienen contacto con María, la esposa de Víctor Casaus, hija de Santucho????

Un abrazo y mañana consultaré al archivo

LOLA”

Esta síntesis de correos electrónicos, abrió para mí una vía posible de recuperación de ese material.

Acudamos mientras tanto a otro testimonio:

“Roby llegó a Buenos Aires y se presentó en el barcito donde paso un rato casi todas las noches: es un muchacho de "color subido", cabellera negra ala de cuervo, piel aceite-ladrillo, boca color tomate, dentadura deslumbrante. Un poco oblicuo, a lo indio, robusto, sano, con ojos de astuto soñador, dulce y terco... ¿qué porcentaje tendrá de indio? Y algo más todavía, algo importante, es un soldado nato. Sirve para el fusil, las trincheras, el caballo. Me interesaba saber si en los dos años que habíamos dejado de vernos había cambiado algo en aquel estudiante. ¿algo cambió?

*Luego me pide Ferdydurke y escribe: "Hablé con Negro (es su hermano, el librero) y veo que sigues atado a tu chauvinismo europeo; lo peor es que esa limitación no te permitirá lograr una profundización de este problema de la **creación** (N.A creador) . No puedes comprender que lo más importante 'actualmente' es la situación de los países subdesarrollados. De saberlo podías extraer elementos fundamentales para cualquier empresa." (W. Gombrowicz - "Diario argentino", Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967.)*

En su *Testamento*, W. G en una conversación con Dominique de Roux: *“Estaba casi convencido de que la revisión de la forma europea sólo podía ser emprendida a partir de una posición extraeuropea, de allí donde es más laxa y menos perfecta. La convicción íntima de que lo imperfecto es superior a lo perfecto (puesto que es más creador) figuraba entre las intuiciones primordiales de Ferdydurke.”*

Witold Gombrowicz es transformado en personaje en la novela de Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, que como su nombre lo indica, fue para nosotros la renovada presencia en plena dictadura, de una forma de pensamiento y una estrategia narrativa para indicar a través del testimonio que la literatura propone, más hondamente que la suma de los datos, el sentido de una época.

Tardewski sería el escritor exiliado en nuestro país, de alguna manera atrapado en una lengua extranjera cuya incognosibilidad es la que le permite el distanciamiento crítico necesario para el ejercicio de su lucidez. Que lo llevará a definir, como señala Gombrowicz en el fragmento mencionado de sus conversaciones, algo que en definitiva lo

hará coincidir pese a su voluntad intelectual, con el dirigente revolucionario sudamericano, a saber: *“Lo primero que pensé, lo que comprendí de inmediato fue que Mein Kampf era una suerte de reverso perfecto o de apócrifa continuación del Discurso del método... Incluso le diré más, la razón burguesa concluye de un modo triunfal en Mi lucha.”* (1980)

Esa figura, a la que una tarde de finales de la primavera de 1974 íbamos a filmar para desarrollar una conferencia destinada a la información de movimientos y naciones extranjeras, para solicitar solidaridad y apoyo, representaba el enemigo público principal para el Estado terrorista que en la alianza de la Triple A con las fuerzas armadas ejercía sistemáticos asesinatos y vaciaban de cualquier contenido democrático al gobierno vigente.

En su artículo “La “culpabilidad” debelada. El guerrillero de 1970 en el cine de los 90” (2000), Silvia Oroz, refiriéndose a dos films, *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994) y *Golpes a mi puerta* (Alejandro Saderman, 1994), indica en relación al primero lo siguiente:

“El interés en los filmes LAMARCA y GOLPES A MI PUERTA reside en que la historia es contada desde los “culpables”. O sea: de aquellos que participaron en la lucha armada como alternativa utópica...el filme tiene la virtud de no ocultar su simpatía por Lamarca, lo que hace que su narración y “mise en scene” estén afectivamente comprometidas con el personaje y su contexto. Es en ese compromiso que está el gran acierto de Rezende, pues a través del mismo rescata lo que define el proceso histórico-cultural de la década Del 70 y cuya agonía el filme representa: LA UTOPIA. , entendiendo esta conforme Mario Magallon Anaya⁴, como “... Las diferentes maneras de concebir (la utopía) tienen en común que todas buscan superar el mundo existente por otro diferente y superior”. Es entonces cuando podemos decir que en esos años se instala una nueva ética, donde lo colectivo es el objetivo.

En una de las primeras secuencias del filme queda planteada la relación entre el grupo guerrillero y las fuerzas militares. En un plano corto, mientras mira por una

⁴Margallon Anaya, 1991: pag. 26

ventana, Lamarca⁵ dice: “Erramos en muchas cosas ¿pero y los aciertos? Si somos incapaces de transformar el país y acabar con la miseria y explotación del pueblo ¿por qué movilizan toda esa fuerza contra nosotros? Si somos apenas un montón de errores ¿por qué amenazamos tanto a la dictadura?”

Así como Albertina Carri busca, entre los *Restos* el film sobre el texto de su padre y elabora un imaginario en el que la desnudez de un joven camarógrafo intenta captar la virginidad de las imágenes, y coexiste con el ácido corrosivo que destruye los nitratos de la memoria de los films, así esa memoria opera en mí como una proyección permanente de un film que por su riesgo no se convirtió en una crónica cinematográfica, sino en un acto de resistencia.

Una tarde de finales de 1974, salí en dirección al departamento en el cual íbamos a filmar la conferencia de Mario Roberto Santucho. Debía encontrarme con los compañeros, alrededor de la media tarde y recibí pocos minutos antes la indicación del sitio donde se iba a realizar la filmación. Partí de la sede del Canal 2 (hoy América) donde era jefe de producción y director de cámara, luego de una carrera que se había iniciado en mayo de 1966 en un canal que se había situado por primera vez en un ámbito externo a la Capital Federal (hoy CABA), como apoyo mediático al gobierno del Dr Arturo Humberto Illia, y con la licencia obtenida por los propietarios de Radio Rivadavia.

El 28 de Junio de 1966, se instaló la dictadura del militar Juan Carlos Onganía, lo que determinó que los pocos meses en los cuales había ingresado como proyectorista , dejaran a la empresa sin el apoyo estatal aunque funcionando en el marco de limitaciones económicas y de censuras diversas.

Ocho años después, que son el testimonio más profundo de las resistencias populares que con el básico objetivo de repatriar al Gral. Perón y de transformar de raíz la injusta sociedad en la que vivíamos, se crearon las organizaciones democráticas, progresistas y revolucionarias que marcaron nuestra juventud.

⁵ El Capitán Carlos Lamarca, fue el jefe de la Vanguardia Popular Revolucionaria y uno de los más audaces líderes del movimiento de liberación brasileño

El día indicado arriba, de finales de 1974, imprecisa quizás la fecha de la filmación dado que no llevábamos un cuaderno de bitácora ni un diario personal por las exigencias de la clandestinidad, partí a registrar al dirigente cuyos restos aún no han sido encontrados.

A las pocas cuadras, reparé en el olvido en que estaba incurriendo, dado que me había comprometido a llevar un micrófono profesional. Regresé, y fui conmovido por una responsabilidad cuya consciencia se volvió súbita e inmediata, a saber, que dependía de mí la gravedad del conocimiento de un dato que en caso de detención hubiera hecho peligrar al conjunto de los compañeros y en particular la de Santucho.

El espesor de la circunstancia, su densidad, en el campo que nos ocupa, no volvió a ser experimentado por mí en ninguna otra circunstancia. Ese momento recurre como una señal de la elección política que había adoptado, similar quizás a la que mi hija Cecilia señala en su nota de *El Trato*. Se me ocurre también, que las pelucas rubias para Carri y las imágenes de su madre proyectadas sobre el rostro y el cuerpo de Prividera son de la misma naturaleza que la muchacha de *La Jeteé*. Una imagen, un instante que constituye la totalidad, a la manera de Borges tendido en un sótano obedeciendo no a su ceguera real, sino a la literaria, que iba a permitir que al momento de abrir sus ojos viera el infinito. Y sentir también como él, que la descripción que realizo en este momento, es sucesiva y no como desearía, simultánea.

Esperamos no demasiado tiempo, apenas unos pocos minutos después del horario fijado, con la cámara montada sobre el trípode, el grabador Nagra de cinta abierta, el micrófono instalado y la bandera del ERP colgada delante de una mesa improvisada.

Santucho arribó con Liliana Delfino y tres compañeros armados que se ubicaron ante las ventanas que daban a la calle y ante la puerta de ingreso al departamento.

Luego de los saludos comenzó su conferencia que duró aproximadamente treinta minutos. Al finalizar nos dirigimos a la cocina donde se produjo una charla, alrededor de no recuerdo si mate o café, y allí un poco en función de lo que había dicho hacía instantes y también por la información le pregunté acerca de la represalia por el fusilamiento ilegal de 16 guerrilleros del ERP en la provincia de Catamarca, episodio conocido como "Masacre de Capilla del Rosario".

“Como se recordará, en aquella ocasión habían sido ejecutados dieciséis guerrilleros, quienes luego de fracasar en el asalto a un cuartel y acorralados por el Ejército, decidieron entregarse invocando su condición de combatientes amparados por el derecho internacional. La respuesta del general López Aufranc fue fusilarlos a todos sin privarse de torturar a los cabecillas. La respuesta de la conducción política del ERP fue ordenar la ejecución del mismo número de militares.” (Diario El litoral, 26 de diciembre de 2013)

Santucho, me contestó haciendo referencia a las fuerzas irregulares que combatieron el nazifascismo, tales como los partisanos rusos, italianos y de otras regiones europeas.

Grupos que sabiendo de la desigualdad de fuerzas no dudaban en ejercer acciones de represalias sobre las figuras del enemigo. Con la consciencia y la dolorosa comprobación de los hechos que se volcaban indiscriminadamente sobre la población de los países ocupados. Heydrich, el SS, fue uno de sus ejemplos.

La conversación siguió unos minutos más, y hubo un momento en el que Robi para y nos pregunta si podía agregar algo a lo ya filmado. Las circunstancias no eran las mejores para volver a armar el equipo, pero lo hicimos y al registrarlo nos dimos cuenta que de la larga lista de enumeración de los movimientos y naciones que eran solidarios con su lucha, había olvidado mencionar un par de ellos, cosa que hizo. Luego nos despedimos.

Las consecuencias de aquella decisión produjeron que:

“El domingo 1° de diciembre de 1974, el capitán Humberto Antonio Viola y su mujer María Cristina Picon, salieron a media mañana de su casa, acompañados de sus dos hijitas: María Fernanda, de cinco años, y María Cristina, de tres. Primero asistieron a misa y cerca del mediodía enfilaron con dirección a la casa de los padres del capitán, donde los aguardaban para almorzar. No eran los únicos que los esperaban. Once guerrilleros del ERP estaban apostados para asesinar al capitán, en represalia del operativo represivo llevado a cabo por los militares, en agosto de ese año, en las inmediaciones de la ciudad de Catamarca” (Diario El litoral, 26 de diciembre de 2013)

La muerte del Capitán Viola y una de sus hijas, así como las heridas producidas a su esposa y a otra de sus hijas fueran consideradas por la dirección del ERP como “excesos injustificados”.

En aquella conversación, a mis 34 años, ya había considerado el escenario político de los compañeros como una desviación militarista que ponía en crisis la naturaleza de nuestra adhesión política.

Aún teníamos intención de ir a filmar en la provincia de Tucumán a la “Compañía de Monte Ramón Rosa Jiménez”, sin embargo la suspensión por parte de la dirección política frente a la represión instalada y al nuevo objetivo que significaría la denominada batalla de Monte Chingolo, fue el último acto de nuestro vínculo con la organización.

A modo de coda o cadencia expandida, si supusiéramos que las referencias anteriores fueron cantos o gritos desgarrados pero conscientes de los infinitos modos de resistencia de un pueblo, señalaría que la literatura ensayística en torno a los dramáticos tiempos humanos y políticos de los 70 presenta ejemplos como el siguiente, en donde Pilar Calveiro, argentina residente en México, concibe una especie de tesis crítica sobre los mismos:

“En argentina, sobre la base de un autoritarismo que se remonta a la fundación misma de la Nación, la política se fue convirtiendo paulatinamente en guerra, en el sentido de confrontación irreconciliable que presupone la eliminación política, lingüística, simbólica y cuando era necesario física, del oponente. Esta práctica, impulsada desde el Estado, se profundizó a partir de la dictadura militar instaurada en 1966, cuya violencia e ilegitimidad fue el caldo de cultivo para la creación de grupos insurgentes armados que disputaban, precisamente, el control del Estado. Entre 1966 y 1976 la sociedad toda transitó hacia una lógica de guerra” (Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen. Calveiro, 2006)

¿Para quién escribe Pilar Calveiro? ¿ Es una explicación científica en la que las guerras de independencia, anticoloniales, las constitutivas de las naciones latinoamericanas, se originan en una ciega perspectiva de los patriotas originales, que instituye una saga cuasi mística en la que la violencia no tiene una explicación histórica, productiva, social, en el marco desgarrado de la configuración de un nuevo continente signado por la modernidad?

¿Comienza esa violencia con la dictadura de Onganía? ¿O es la consecuencia de las desigualdades generadas en las entrañas de la formación estructural de la nación que responden desde las clases dominantes con la brutalidad de las represiones a los obreros en la denominada “semana trágica”, en el exterminio de poblaciones indígenas, en el fusilamiento de los peones de la Patagonia, finalmente, frente al ascenso popular con el sufragio universal, culminando con el golpe oligárquico militar de 1930?

¿No existe 1955, los bombardeos a los manifestantes en la Plaza de Mayo, el secuestro del cadáver de Evita, la proscripción del peronismo, la persecución y tortura a los comunistas, la censura, el exilio y la explotación y la negación de todo tipo de derechos incluyendo la vigencia de la propia Constitución?

“Grupos insurgentes armados que se disputaban el control del Estado...” (Calveiro, 2006)

Es una manera, se podría decir incluso un manierismo que elude la profundidad de una generación afectada justamente por la continuidad del oprobio y que tuvo la voluntad y la dignidad de cerrar ese monstruoso ciclo.

Señala la autora: *“Los militares enarbolaban la bandera de la “guerra antiterrorista”, mientras los grupos armados pretendían librar una guerra popular y revolucionaria... ¿Qué se disputaba? Ni más ni menos que el control del Estado.”* (Calveiro, 2006).

¿No es eso lo que la Primera Junta hizo bajo la influencia de Moreno, o las batallas del Doctor Belgrano, o la estrategia de San Martín, o de Facón Grande, Severino Di Giovanni, Leandro Alem, el Manco Paz, la Vuelta de Obligado, Rosas, y todos los dirigentes políticos democráticos que fueron expulsados, justamente de ese Estado durante el siglo XX?

Sigue Pilar Calveiro:

*“Señalar esto no es una puerta de entrada para la “teoría de los dos demonios” sino el reconocimiento de una forma de hacer política basada en una lógica binaria y excluyente, organizada bajo el principio amigo-enemigo y, sobre todo, Estadocéntrica. Se partía de la idea de que la política se hacía desde el poder del estado, aliándose a él, o bien desafiándolo o intentando **apropiárselo** (negrilla a mi cargo). Y es tal vez esta centralidad del Estado, esta apetencia por su control, la que potenció el componente violento de la disputa política.”*

Nuestra conclusión no exige una complejidad teórica frente a tal reduccionismo, ni tampoco puede instalarse en el marco de un debate significativo sobre la ciencia política que enfoque el problema planteado, dado que es evidente que las luchas del pueblo argentino son equiparadas con las fuerzas dominantes en cualquiera de los terrenos que se plantee con un concepto de lógica que obedece a una extracción formal y a un principio moralista, antes que a una definición epistemológica del rol del Estado.

Porque el Estado no es una sustancia externa a la configuración de la nación sino su propia condición de existencia, su misma justificación identitaria, y será aquello que establezca la consecuencia de la confrontación que signó la definición del mismo Estado. Un Estado nacional argentino, popular, democrático, integrado a Latinoamérica y abierto al mundo, o el Estado terrorista, clasista, pro-imperialista y reaccionario frente a cualquier avance de los derechos sociales y humanos.

Este tipo de perspectiva es también un modo de actuación y representación, que revela una estética del vacío, vaciamiento de la Historia que la autora mencionada hace la cita de Walter Benjamin invirtiendo el sentido de lo que el teórico y militante alemán proponía, a saber: *“En su texto Para una crítica a la violencia, se podría decir que se enfrentaba una violencia conservadora del derecho y el Estado, dispuesta a todo para mantener el control institucional, con otro violencia, revolucionaria, que intentaba alcanzar el control del aparato estatal para fundar un nuevo orden legal y político al que llamaba, genéricamente, socialismo.”* (Calveiro, 2006)

Así convocado suena diferente, la misma cita resuelve su sentido en esta coda o cadencia expandida, que quizás no corresponda a las condiciones armónicas de la música, pero sí al rumor de un sentimiento íntimo y de una convicción personal de que la violencia de los compañeros fue justa y necesaria.

Principio 6 -1979-

La infancia abandonada y modos de resistencia

Mientras se apropiaban niños, se les negaba su identidad y se pretendía desaparecer no solamente a sus padres sino también todo rastro, toda memoria de las luchas populares, pudimos crear un frente antidictatorial; que permite observar la trama de una continuidad del compromiso profesional, ético y político.

La Escuela de Cinematografía de la UNLP, extinguida, clausurada, la represión clandestina en su nivel más alto de configuración del terror, la sociedad civil aparentemente inhibida, las instituciones democráticas demolidas, todo este panorama no impidió lo siguiente:

En el libro “Recordar el pasado para afirmar el porvenir”, publicado en el año 2008, en la ciudad de La Plata por la Fundación para la Promoción del Bienestar del Niño, por el médico pediatra Dr. Roberto José María Mateos, ex Director del Hospital Zonal Especializado “Dr. Noel H. Sbarra”, en un capítulo denominado “Logros institucionales”, se documenta una experiencia cinematográfica que, como un obsesivo ejercicio de testimonialidad, continuaba bajo otras condiciones aquella experiencia de Informes...

“Principio 6”: Film documental para difundir la prevención del abandono infantil.

En los primeros meses de 1979, enmarcado en las celebraciones del año internacional del niño, decidimos iniciar una serie de reuniones semanales para imaginar realizar y producir una película documental relacionada con las consecuencias que origina el

abandono para la salud de los niños y niñas y las distintas actividades que el hospital desarrollaba para intentar ayudar ante tan grave problemática social.

Nos juntábamos en casa de Marcos Cusminsky, Raquel Arturi, Carlos Vallina y en algunas oportunidades Luis García Azzarini y Cristina Alonso. Los días Martes por la noche era una agradable obligación autoimpuesta...Discutíamos acaloradamente el título del film, la temática, el desarrollo, el mensaje, y también quién aportaría los recursos para su financiamiento.

Debo confesar, sin avergonzarme, que algunas noches cuando regresaba rumbo a mi casa sentía miedo. La dictadura militar que gobernaba nuestro país, el terrorismo de Estado imperante y la cantidad de detenidos desaparecidos me generaban una gran incertidumbre. Sin embargo, estaba convencido que estábamos trabajando en un proyecto creativo original y constructivo para ayudar a difundir la problemática del abandono infantil y promover su prevención.

Los malos tiempos políticos imperantes no influyeron para que nos autocensuráramos, por el contrario dieron fuerzas al grupo de trabajo para encarar esta utopía con una gran fortaleza espiritual...Quiero recordar y rendir homenaje, en esta apretada síntesis, a Felicitas Luna, una joven actriz de nuestra ciudad que interpretó brillantemente a la mamá embarazada; al reconocido actor Walter Santana que efectuó con su inconfundible voz, los relatos en off, al laureado José Gramático que colaboró con el sonido y fundamentalmente a los Licenciados en Cinematografía Carlos Vallina y Diego Eijo que dirigieron la película con inteligencia, sensibilidad y creatividad. Carlos y Diego fueron siempre y siguen siendo, defensores insobornables de los derechos de la infancia.

Deseo destacar la tarea realizada por la docente Raquel Arturi. Su labor como productora general fue de tal trascendencia que no obvió ningún detalle por pequeño que fuese. Basta con recordar que el procesamiento de la película filmada se debió realizar en Brasil por los altos costos de la Argentina. Aun recuerdo con alegría y emoción el día sábado 29 de septiembre de 1979, por la noche, cuando Raquel tocó el timbre de mi casa, y sólo me dijo: "Salió todo bien" ...

Las cuatro copias de la película estaban listas para su estreno.

“Principio 6” fue exhibida en más de 100 eventos científicos interdisciplinarios y comunitarios, locales, nacionales e internacionales.

En ese contexto escribí lo siguiente:

“En el año mencionado fui convocado por los médicos pediatras de la Casa Cuna, herederos conscientes de una tradición profesional y científica de militancia humanista, a realizar un film institucional.

En el marco de la más oscura situación que haya vivido nuestra Nación, esa actitud fue para mí en principio, y luego para los que nos acompañaron, un desafío de convocatoria frente a la diáspora.

Un gesto cuyo nivel de compromiso nos revitalizaba y nos indicaba uno de los tantos caminos que iban a reconstruir la trama de la democracia.

Sólo esto, un documental. Un testimonio de los males sociales, pero también una respuesta a ellos. Una acción restauradora desde lo institucional. Lo que indicaba que el estado, no era sólo un dominio de lo monstruoso, sino también de la posibilidad de la esperanza.

La carrera de cinematografía había sido cerrada en un largo proceso iniciado en 1975 con la denominada Misión Ivanisevich “extinguida” en 1978.

La propuesta de los profesionales y la realización del film, abrió las puertas de las luchas que nos permitieron reabrir la querida Escuela de Cine. La comenzamos a reivindicar en foros diversos, en ciclos de cine de estudiantes maravillosos, con reuniones teóricas, con conversaciones estéticas, con artículos periodísticos, con recuperación de documentos.

“Principio 6” fue uno de esos procesos. Un singular y activo encuentro de cultura y solidaridad:

En 1980 otra publicación de la misma institución me solicitaba una reflexión en torno al carácter del lenguaje y el estilo empleado en el documental.

“Christian Metz establece la diferencia entre el cine y el film.

El primero sería el conjunto de complejas relaciones industriales que posibilitan una proyección. El segundo, el campo fértil de las significaciones.

“Principio 6” es un film. A pesar de participar de las marginalidades del documental, de su registro directo, de las concretas dificultades técnico-financieras.

Su material expresivo es, sin duda, el más profundo que pueda concebir el ser humano: los niños sin hogar. O con un hogar transitorio a cargo de la sociedad.

Hemos planteado a nuestro equipo de filmación la necesidad de divulgar las actividades de la institución, de exponer la naturaleza de su misión, de sensibilizar al cuerpo social y dar testimonio de la concepción humanista y científica que guía sus actividades.

Pero de un film se trata. Y ya hace cerca de cuarenta años el documentalista inglés J. Grierson sentó las bases del género: excelente nivel de reportaje, lucidez en la exposición y en la estructura y plenitud de connotaciones poéticas.

En atención al primer nivel captamos una jornada en la asistencia del niño internado. Su despertar, higiene, alimentación, observación médica, recreación y estímulo educativo.

El tiempo cinematográfico, la cadencia del film, está dada por la estructura dinámica de la institución y, en algunos planos, por la intención de capturar los sentimientos interiores del niño en soledad.

*¿Hay una memoria del abandono? ¿Un pasado fetal en el sentido de una vivida sensación de protección, amor y placer? ¿La imagen intuita de la **verdadera madre** aun por la sola obstinación de la especie?*

Un poema de Louis McNeice sintetizó la Plegaria Prenatal. Señaló el íntimo deseo de los que no tienen voz. De los desposeídos de todo poder. Y se corporizó en una imagen recurrente a lo largo del film. Una mujer embarazada, también ella en soledad, marginalidad e ignominia.

La sociedad debe paliar el abandono, pero también debe comprender las causas que lo originan.

Por eso la metáfora visual de una futuridad amenazada, de un alumbramiento sin destino. La mujer transita la ciudad, se interna, puja...y el niño comienza su vínculo con la realidad.

Yo no he nacido aún; oh escuchadme.

No permitáis que el murciélago chupador o la rata o el armiño o el vampiro de pie torcido se me acerquen.

Yo no he nacido aún; consoladme.

*Temo que la raza humana me emparede entre altos muros,
me dope con fuertes drogas, me seduzca con hábiles mentiras,
me sumerja en baños de sangre.*

Yo no he nacido aún; proporcionadme

*agua que me acaricie, césped que crezca para mí, árboles
que me hablen, cielo que me cante, pájaros y una luz blanca
detrás de mi mente para guiarme.*

Yo no he nacido aún; perdonadme

*por los pecados que en mí cometerá el mundo, por mis palabras
cuando él hable por mí, mis pensamientos cuando piense por mí,
mi traición engendrada por otros traidores detrás de mí,
mi vida cuando asesinen mediante mis manos,
mi muerte cuando me vivan.*

Yo no he nacido aún; ensayadme

*En los papeles que debo representar y las frases que debo decir cuando
los viejos me sermoneen, los burócratas me amenacen, las montañas
me frunzan el ceño, los amantes se rían de mí, las olas blancas
me induzcan a la locura y el decierto me llame*

*hacia la perdición y el mendigo rehuse
mi óbolo y mis hijos me maldigan.*

*Yo no he nacido aún; oh infundidme
la fuerza contra los que quisieran helar
mi humanidad, obligarme a ser un autómatas letal,
convertirme en el diente de una rueda de la máquina, una cosa
con cara, una cosa; contra todos los que
quisieran disipar mi integridad, soplar me
como un villano aquí y allí
o acá y allá, derramarme
como agua en el hueco
de las manos.*

No les permitáis convertirme en piedra.

Este poema del irlandés Louis McNeice publicado en la Revista Sur N°153 y traducido por el poeta argentino J. R. Wilcock, recorre el film que nos ocupa a partir de la búsqueda de una presencia que le diera voz a los niños y que encarnó en Walter Santa Ana, ilustre actor que ya ciego al momento de la realización, me solicitó la grabación en un cassette de audio para él, finalmente oírlo y ensayarlo e incorporarlo en su memoria, cosa que hizo sin ninguna duda, con perfección absoluta, en la primer toma del estudio de grabación, en plena dictadura.

PARTE II

Dossier II:

El Prontuario

El 28 de mayo del año 2014, acudí a la Comisión Provincial por la Memoria (CPM), específicamente a su Centro de documentación y archivo, cuyo funcionamiento se encuentra en el edificio donde operaba la Central de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires. En la calle 54 entre 4 y 5, próxima a una cervecería histórica de la ciudad, a no muchas cuadras de un estadio de fútbol y cerca de una de las plazas principales, con su torreta almenada y su frente abstracto que lleva las marcas invisibles del temor y el odio.

Ese día había desaparecido la primera sensación, pero secretamente se mantenía la segunda. Con esa carga solicité formalmente la búsqueda, y en caso de encuentro, de todas las pruebas del espionaje sistematizado por el largo camino de una institución que derivó en ser parte activa del Terrorismo de Estado.

Los anfitriones eran otros, solícitos, discretos, respetuosos y eficaces. Percibí cada parte de mi cuerpo y de mi consciencia en el momento en que invitado a escribir los fundamentos de mi pedido, iniciaba una autoinspección sobre mi ideología, militancia, acciones, palabras y conductas que habían constituido el sentido de mi moral política. Una extraña autodenuncia, o si se quiere una memoria objetivada de todos los compromisos, aun de los que aun discuto sobre su pertinencia, legitimidad y lógica.

Al entregarle la ficha y recibir la información, que en quince días aproximadamente recibiría aquello que hubiere sido encontrado entre las carpetas de la delación y la infamia, se produjo un extraño e inquietante dispositivo de expectativa, un rumor interior, el enigma que implicaba haber sido registrado por tales entidades, y a cada paso, frente a la sucesión de los días y a la inevitable ansiedad, reconocí que en cierta forma esperaba algo similar a lo que pudo haber sido la evaluación de alguien simbólicamente afectuoso y amparador, pero que iba en el sentido contrario. Quizás pudiera indicar aquella lectura de la *Carta al*

padre de Franz Kafka, donde con la maestría de una letra instalada como marca existencial por la sorpresa y el horror, lo que se esperaba de él, o en mi caso de la ley, ésta se manifestó por el contrario durante demasiados años, sólo como vigilancia, sospecha y castigo.

Con la entrega de las 94 fojas verifiqué lo siguiente:

Que se encontraba un amplio arco temporal, que comenzando en 1960 en la oportunidad de mi primer alojamiento en un calabozo por razones políticas hasta la publicación de una revista cultural ya entrado el período de transición democrática de nuestra nación, señala también el proceso que llevó a través de la organización y lucha a la reapertura de la Carrera de Cinematografía cerrada entre otros por los mismos espías, mi cesantía al comienzo de la última dictadura, del Canal 2 de televisión.

Es necesario observar que tal tarea se realizó hasta el año 1998. Sin embargo es evidente para mí la ausencia de toda referencia a la militancia que significó la realización, distribución y promoción del film sobre la tortura, de actividades vinculadas al periodismo revolucionario, a veces de carácter clandestino, y de todo otro compromiso con organizaciones de la nueva izquierda argentina que fueron protagonistas de lo que denominamos genéricamente la “década del 70”.

En la nota de la CPM se lee: “No se han podido localizar los legajos 10863 y 11108, arriba mencionados”. Lo que puede ser atribuido a la presencia de Julio Troxler, sobreviviente de la “Operación masacre” y funcionario de la policía provincial durante el período camporista, y a su voluntad de eliminar prontuarios. O quizás a la miopía de los burócratas.

Lo anterior habilita, a mi juicio, realizar una selección de los documentos que me fueron entregados para que su presencia sea la constancia de la transformación de una vergüenza pública, en un acto de dignidad académica.

REPUBLICA ARGENTINA

POLICIA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
CENTRAL DE INTELIGENCIA

PRONTUARIO

DE

Vallina

Carlos Alberto

Nº 6391

SECCION R.E.

La Plata

Septiembre 9

DE 19

30

Impresiones y Encuadernaciones de Policía - La Plata

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

FOLIO

3



comisión provincial por la memoria
Centro de documentación y archivo

La Plata, *M* de junio de 2014.-

Al Sr.
Carlos Alberto Vallina
Presente

Atento a la solicitud presentada el 28 de mayo del corriente año, la Comisión Provincial por la Memoria - que por Ley provincial N° 12642 posee el fondo documental DIPPBA- Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires- le informa que se ha localizado ficha personal a su nombre en la sección División Central Documentación, registro y archivo que funcionó hasta el año 1998.

La ficha remite a los legajos:
Mesa "C", Carpeta Referencia Especial, N° 6391
Referencia N° 11108
Mesa "A", Carpeta Estudiantil La Plata, legajo 1, rubro 3
Mesa "C", Carpeta Referencia Especial, N° 7446
Referencia N° 15437
Referencia N° 10863
Mesa "D(s)", carpeta Varios, N° 9841
Carpeta Alfabetizada
Referencia N° 18633

No se han podido localizar los legajos N° 10863 y 11108 arriba mencionados.

Realizada la búsqueda entre el material que ha sido hasta el momento digitalizado y puesto a disposición de los buscadores informáticos, surgió otra documentación referida a su persona:

Mesa "D(s)", carpeta Varios, legajo N° 20657
Referencia, legajo N° 18523
Mesa "C", Carpeta Referencia Especial, legajo N° 6815

Se adjuntan 94 (noventa y cuatro) fojas, copias correspondiente a la ficha y a los legajos mencionados, referidas a su persona y protegiendo la identidad de terceros.

Sin otro particular, lo saluda atentamente

Área de Archivo y Centro de Documentación
COMISION PROVINCIAL POR LA MEMORIA

En la fecha me notifico:



Magdalena Lanteri
Programa de Preservación
Gestión de Archivo
Dir. Gral de Promoción y
Transmisión de la Memoria
Comisión Pcial. por la Memoria

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL



Magdalena Lanteri
Programa de Preservación y
Gestión de Archivo
Dir. Gral de Promoción y
Transmisión de la Memoria
Comisión Pcial. por la Memoria

Otros Antecedentes

Se le confecciona el presente legajo en virtud de
habérsele sorprendido vendiendo ejemplares del día-
rio comunista "JUVENTUD", revista "Cuba" y distribu-
yendo panfletos.- 9-9-960. srl

Leg. 1 Rubro 3 ORDEN 40 Mesa "A" Estudiantil LA PLATA

R.E. 7446 Fº 42

Ref. 15.437 Ultima Información 6-11-69 Orden: 591

Ref. 10863 Ord. 134.-

Ver: Varios 9841 - Fr. P-12 - Mesa A

INFORMACION COMPLETA - CARPETA ALFABETIZADA

Ref. 18.633/91-

Lopez - Hacerle R E

La Plata, Setiembre 8 de 1960.-

Señor Director de la Central de Inteligencia (BUSQUEDA)

S/D.-

Informo a Ud., que de acuerdo a lo ordenado, en el día de la fecha y siendo las 13,05 hs., me constituí con mi igual L. 62095 Miguel Fiorentino, en la calle 8 entre 51 y 53 de esta, donde se hallaba una persona vendiendo ejemplares del diario comunista "JUVENTUD", revistas "CUBA" y distribuyendo panfletos titulados "EL SIDE, en Acción" con pie de imprenta "Fed. Juvenil Comunista Comité La Plata" 20 de agosto de 1960.- Detenida dicha persona resultó ser CARLOS ALBERTO VALLINA, argentino, de 19 años de edad, soltero, estudiante y domiciliado en la calle 63 n° 179 de La Plata.-

Que al procederse a la detención del mismo solamente se le secuestró varios panfletos de los mencionados, así ejemplares del diario y de la revista citada, en virtud de haberlos vendido en su totalidad, observándose que varios concurrentes al Comedor Estudiantil tenían en su poder números de dichos periódicos y revistas.-

Que de inmediato conducí al nombrado VALLINA a la Comisaría Sección Ira., donde lo entregué en la Oficina de Guardia, junto con los panfletos, a los fines que correspondan.-

ALBERTO ANTONIO MAZZUCA
Agte. L. 58997

ES COPIA DEL ORIGINAL

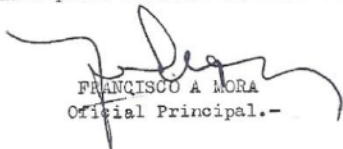
LA PLATA, 8 de setiembre de 1960.-

Al Señor Jefe de la División Búsqueda.-
Comisario Inspector Don RICARDO FONTANA.-

OBJETO: Comunicar novedad

Cumpleme informar al señor jefe que siendo las 12.30 horas del día de la fecha, en circunstancias que me dirigia con el empleado Rogelio Gomez a los tribunales del crimen ubicado en la calle 8 entre 50 y 51, observé que unos estudiantes arrojaban pafletos entre los estudiantes que se encontraban en las filas esperando turno para entrar al comedor, teniendo interes en leer unos de los mismos pude observar que se encontraba mi nombre, lo que llamó mas la atención, lo que me llevó a identificar a la persona que los arrojaba, pudiendo observar que dos individuos sacaban de una de las dependencias del mencionado comedor una mesa con tres sillas y luego de instalarlas debajo de la arcada del hotel, y colocaban sobre la misma libros referente a la revolución cubana, periódicos Juventud y gran cantidad de los panfletos aludidos, con la premura del caso procedí a dar cuenta de la mencionada novedad a mis superiores.-

Lo expuesto es cuanto pude informar al señor Jefe.-


FRANCISCO A. MORA
Oficial Principal.-

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

COLECCION PROBLEMAS: POLITICOS • ECONOMICOS • SOCIALES • CULTURALES

FERNANDO NADRA

CUBA^D Nº15

FRAGUA REVOLUCIONARIA

EDITORIAL ANTEO



ES COPIA DEL ORIGINAL

El SIDE en Acción

Al ser sancionada la "ley de Seguridad del Estado" (por orden de la Junta de Generales) nuestro Partido alertaba que iba dirigida contra el movimiento obrero y popular, en particular sobre su vanguardia: los comunistas; día a día los hechos van corroborando nuestra denuncia.

En Moreno fueron detenidos 40 jóvenes en una fiesta de la Federación Juvenil Comunista, donde se festejaba el éxito de "La Campaña Financiera" a la que aportaron cerca de medio millón de ciudadanos.

Continúan detenidos dirigentes del "Movimiento de Solidaridad con Cuba" entre ellos Alterman, Perelman, María Mastroverti (seriamente enferma) y en La Plata desde más de 20 días el estudiante Luis Carneiro.

En la ciudad de Berisso, desde hace más de 10 días se vive un clima de terror, provocado por los agentes del SIDE que allanan periódicamente casas de honestos ciudadanos entre ellos de jóvenes conocidos por sus convicciones democráticas; siendo detenidos el obrero de Frigorífico Acuña, la joven Gladys Farías y otros.

Entre los lacayos de la oligarquía y el imperialismo que participan en la represión se encuentran: Antonini (con este apellido trabaja en el Swift), en la calle se hace llamar Barreiro y vive frente a la Plaza Almagro, Mora, con domicilio en La Plata, siendo éste jefe de grupo, Manolidis, tiene un bazar en Montevideo casi esq. Nápoles, Ceballos, con domicilio en Leveratto casi Trieste, Monserrat, domiciliado en calle Nápoles al 4500, Abolastegui, Barrionuevo, domiciliado en Ensenada y otros.

Señalamos estos sujetos dirigidos por el F. B. I. (Coronel Swenson) que los pueblos tarde o temprano juzgarán a sus verdugos, como bien ha sabido hacerlo el pueblo cubano.

La coincidencia de todos los jóvenes en defensa de las libertades públicas se hace imprescindible para provocar un cambio en la política de la represión y entrega que lleva este gobierno, de acuerdo con los dictados del Fondo Monetario Internacional.

¡Inmediata libertad a Gladys Farías, alojada en la comisaría 8ª, Acuña, Luis Carneiro y demás presos políticos y gremiales!

¡Fuera el F. B. I. de nuestro suelo!

¡Viva la unidad de la juventud argentina en defensa de las libertades democráticas!

Afiliate y lee la revista "Juventud"

Fed. Juvenil Comunista - Comité Local La Plata

20 Agosto 1950.-

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

- Fuera las botas policiales de los jardines de la Universidad.
- Unidad del estudiantado para desbaratar los intentos criminales contra la Universidad Nacional de la reacción clerical fascista encabezada por Mons. Plaza y su instrumento las bandas gansteriles de Tacuara.
- Por un mayor presupuesto, fuera C. A. F. A. D. E. y sus dólares corruptores.
- Defendamos la autonomía Universitaria y luchemos por la libertad de Carlos Vallina, vocal del Centro de Estudiantes de Derecho y demás presos políticos y gremiales

F. J. Comunista (Sector Universitario)

Este "Juventud"

AFILIATE

EN ADHESION JORNADAS DE LIBERACION NACIONAL DE F. U. A.

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

GOBERNACION DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
SECRETARIA DE INFORMACIONES Y PERSONAL

DIRECCION DE INFORMACIONES

ESTRICTAMENTE SECRETO Y CONFIDENCIAL

MESA 9 3319

MEMORANDO Nº 4083

Para el señor
Jefe de S.I.P.B.A.

Del
Sub Director de Informaciones:

La Plata, 23 de agosto de 1967.

OBJETO: SOLICITAR ANTECEDENTES.

Solicito a Ud. quiera disponer se remitan a esta Dirección, con carácter de URGENTE, los antecedentes ideológicos que pudieran registrar en ese organismo las siguientes personas:

- 1 - [REDACTED] director cinematográfico
- 2 - [REDACTED]
- 3 - [REDACTED]
- 4 - [REDACTED]
- 5 - [REDACTED]
- 6 - VALLINA, Carlos Alberto, C.I. 1.452.440 Pcia.

Todos los nombrados son alumnos de la Escuela de Bellas Artes (Cinematografía) de la Universidad Nacional de La Plata.

Saludo a Ud. muy atentamente.

S. I. P. B. A.
DEPARTAMENTO "G"
Número 4557
Entrada: 30 / 67
Salida: / /

Distribución:

1. SIPRA
2. ARCHIVO
3. REGISTRO
- 4.



ALBERTO MASRE
SUB-DIRECTOR DE INFORMACIONES
GOBERNACION DE BUENOS AIRES

PODERES DE LA SECRETARIA DE DE. MIES

1956 (R 8)
24 de Mayo 1967
RECEBIDA: DIA 24 Mes 8 Año 67
BRUBA: Dia Mes Año

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

El causante, tiene como ocupación y medio de vida la cinematografía, habiendo alcanzado en esa actividad al rango de Director. Además, es preceptor del Colegio Nacional dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, cargo que desempeñara con anterioridad a los últimos sucesos políticos del país.-

Se encuentra vinculado a la actividad artística local, especialmente a los grupos denominados "ATELIER 17" y "SIGLO XX" que se dedican a la presentación de películas en función "trasnoche" en algunas salas cinematográficas de esta ciudad, haciéndolo hasta hace poco tiempo en la del Cine Selet; fue autor y director de la película "LOS HOMBRES DEL RIO", cuyos exteriores fueron filmados en la zona de Punta Lara.-

A pesar de que en el ambiente que frecuenta actúan algunos elementos sindicados como izquierdistas, no se ha podido establecer en forma fehaciente, la real ideología del causante.-

VALLINA CARLOS ALBERTO: hijo de Herminio y Berta Castelli, domiciliado (1960) en la calle 63 N° 179 de esta ciudad.-

Se encuentra identificado en este Servicio a raíz de que el 8 de setiembre de 1960, fue detenido por personal de esta Policía en la calle 8 entre 51 y 53, lugar donde funcionaba el "Comedor Universitario, en circunstancias en que vendía ejemplares del diario comunista "Juventud" y de la revista "Cuba", distribuyendo además, panfletos titulados: "EL SIDE EN ACCION", refrendados por la Federación Juvenil Comunista de La Plata.- Por tal motivo, se le labraron actuaciones por infracción al Decreto 24.333/56, art. 39.-

El 24 de julio de 1961, fue detenido por personal de la Policía Federal Argentina, secuestrándosele en la oportunidad material ideológico de extrema izquierda.-

Las demás personas citadas en su requerimiento, no registran antecedentes ideológicos en este Servicio.-

=====



VALLINA, Carlos Alberto:

Domiciliado en la calle 63 n° 1719, La /
Plata. Estudiante de Ciencias Jurídicas y Sociales. Comunista. /
Dirigente activista en la Universidad Nacional de La Plata.

Ha tenido actuación en los hechos obrero-
estudiantiles registrados en mayo/junio de 1969.

VALLINA, Carlos Alberto:

Argentino, clase 1941, M.I. 5.186.962 -
D.M. 19 - C.I. 1.452.440 - hijo de Herminio Eustaquio y de Berta
Castelli, domiciliado en 63 n° 179 La Plata, al igual que el cau-
sante.

En reunión del 26-10-67, la COMISION ASE-
SORA PARA LA CALIFICACION IDEOLOGICA EXTREMISTA, una vez analiza-
do sus antecedentes, dispuso calificar al nombrado como "comunis-
ta".

VALLINA, Carlos Alberto:

Con las mismas circunstancias personales
registra además:

8-9-60: Detenido en La Plata en circunstancias que vendía el dia-
rio "Juventud", la revista "Cuba" al mismo tiempo que dis-
tribuía panfletos titulados "El S.I.D.E., en acción", refrendados
por la F.J.C.

24-7-61: Detenido, secuestrándosele material de propaganda comu-
nista.

ORIGEN: S.I.P.B.A.

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL



INDIC.

CORRESPONDE AL Nº ... REFERENCIA: ... 15.437 ...

ORDEN Nº 83) [REDACTED]

ORDEN Nº 84) [REDACTED]

ORDEN Nº 85) [REDACTED] 532-

ORDEN Nº 86) [REDACTED] 533-534-

ORDEN Nº 87) [REDACTED]

ORDEN Nº 88) [REDACTED]

ORDEN Nº 89) [REDACTED] 587-591-592-

ORDEN Nº 590) [REDACTED] 538-

ORDEN Nº 591) VALLINA, Carlos Alberto: Fº: 539-

ORDEN Nº 592) [REDACTED] 40-

ORDEN Nº 593) [REDACTED]

ORDEN Nº 594) [REDACTED]

ORDEN Nº 595) [REDACTED]

ORDEN Nº 596) [REDACTED]

ORDEN Nº 597) [REDACTED]

ORDEN Nº 598) [REDACTED] 16-

ORDEN Nº 599) [REDACTED]

ORDEN Nº 600) [REDACTED] 548-

ORDEN Nº 601) [REDACTED] 9-

ORDEN Nº 602) [REDACTED]

ORDEN Nº 603) [REDACTED]

ORDEN Nº 604) [REDACTED]

ORDEN Nº 605) [REDACTED]

ORDEN Nº 606) [REDACTED] 611 al 625- 652-on

ORDEN Nº 607) [REDACTED]

ORDEN Nº 608) [REDACTED]

ORDEN Nº 609) [REDACTED]

ORDEN Nº 610) [REDACTED]

ORDEN Nº 611) [REDACTED] 559-

ORDEN Nº 612) [REDACTED]

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

C.A.C.I E

REPUTADOS

COMUNISTA

RE

Nº 7446

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

Estrictamente Secreto y Confidencial



ACTA N° 32/67

COMISION ASESORA PARA LA CALIFICACION IDEOLOGICA EXTREMISTA
SINTESIS DE LO TRATADO EN LA REUNION DEL 26 DE OCTUBRE DE 1967

ASISTENTES

Presidente Cnel. (RE) D. ALBERTO SANCHEZ DE BOCK
 Secretario Tte. de Fgta. (RE) D. GUSTAVO A. OLIVERA
 Asesor Jurídico Dr. D. DAVID BARREIRO
 S.I.D.E. Vicecomodoro (R) D. LUIS VICENTE MANZUOLI.....
 S.I.E. Tte. Cnel. (RE) D. GUILLERMO I. MILES
 S.I.A. Comandante D. EDUARDO JORGE RAMIREZ
 S.I.N. Tte. de Navío (I.M.) D. MIGUEL CARLOS PITA
 S.I.P.N.M. Prefecto D. PEDRO AURELIO BASSI
 S.I.G. A U S E N T E
 C.F. Oficial Inspector D. MARTIN P. RENE THUS.....
 S.I.P.B.A. Subcomisario D. ORLANDO CARLOS PASTORE

DESARROLLO DE LA REUNION

Siendo las 10:00 horas se da por iniciada la reunión de la Comisión Asesora para la Calificación Ideológica Extremista, con la Presidencia del Sr. Cnel. (RE) D. ALBERTO SANCHEZ DE BOCK y la asistencia de los Señores Delegados y Representantes de la Comunidad Informativa, a excepción del Señor Representante del Servicio de Informaciones de Gendarmería.

Inicialmente los asistentes tomaron conocimiento del acta de la reunión anterior, la que fue aprobada y firmada por los asistentes a la misma.

A continuación, como es norma, los señores Delegados de los Servicios de Inteligencia y Secretaría de Informaciones de Estado, como asimismo el Representante del Servicio de Inteligencia de Prefectura Nacional Marítima, expusieron en forma verbal el resultado de las inteligencias parciales de los casos que oportunamente les fueran asignados por el Sr. Presidente para su crítica y/o aprobación del Plenario.

Seguidamente los casos de temario, debidamente cuestionados fueron calificados de la siguiente manera:

Considerar "sin antecedentes" a:

[REDACTED]

Estos casos fueron calificados por UNANIMIDAD.

Considerar "que los antecedentes reunidos hasta la fecha, no son suficientes para calificarlos dentro de las especificaciones establecidas para el funcionamiento de la Comisión" a:

[REDACTED]

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

Estrictamente Secreto y Confidencial



ACTA NO 210

1111

Folios 2-

67

(1) NOTA: A. juicio de la S.I.D.E. los antecedentes de los causantes de referencia, no proporcionan la seguridad suficiente para ocupar cargos de responsabilidad.

Estos casos fueron calificados por UNANIMIDAD.

Considerar "que los antecedentes reunidos hasta la fecha, respecto a la actividad desarrollada por:

VALLINA, Carlos Alberto

permiten considerar en forma fehaciente a los causantes como COMUNISTAS.

Considerar "que los antecedentes reunidos hasta la fecha, respecto a la actividad desarrollada por:

permiten considerar en forma fehaciente a los causantes como CRIPTOCOMUNISTAS

Estos casos fueron calificados por UNANIMIDAD.

En cuanto a:

son casos que han quedado EN ESTUDIO de los Sres. Delagados y Representantes a que fueron asignados.

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

EL AVANCE DEL IMPERIALISMO Y SUS AGENTES

Como en aquel 22 de agosto de 1951 el imperialismo acentúa su ofensiva contra el Pueblo y al mismo tiempo que no satisfacen las necesidades populares, se reprime a los trabajadores cuando pelean por sus derechos de la misma manera que no se hacen realidad las banderas del Peronismo, se asesina a los mejores hijos de este Pueblo, no se cumplen los ejes definidos por Perón el 12 de junio en su histórico mensaje y se pretende manejar al Peronismo desde puestos burocráticos ocupados por hombres que en el mejor de los casos nadie conoce y en otros que todos conocemos pero como traidores al peronismo.

Todo esto se hace en nombre de una supuesta "verticalidad". La verticalidad consiste en que todos los peronistas respondamos disciplinadamente a un mismo mando en el que nos sentimos identificados. Pero nadie obedece a quienes no eligió y menos cuando, como en este caso, no representan a nadie. El peronismo fue vertical a Perón porque lo eligió a Perón como líder y conductor un 17 de octubre de 1945 y porque él nunca traicionó a su Pueblo. Pero a estos nadie los eligió. Nosotros votamos el 11 de marzo y el 23 de setiembre a Perón y un programa de liberación. El General entregó su vida por esa causa, por la cual bregó durante 30 años. Aquel programa está siendo traicionado en los hechos. Por lo tanto no hay otra verticalidad que no sea la fidelidad a los intereses de los trabajadores peronistas y la lucha constante por el logro de esos intereses.

CUAL DEBE SER NUESTRA RESPUESTA

Esa Lucha pasa hoy por resistir el avance imperialista, como pudimos hacerlo después de aquel nefasto 1955. Resistir hasta detener ese avance gorila para poder luego contraatacar desde cada una de los lugares en donde está el Pueblo, como lo hemos hecho tantas veces en todos estos años. Pero para que esta vez ese contraataque sea definitivo debemos hacerlo con la mejor organización posible, porque como dijo el General, ello es lo único que puede vencer al tiempo.

Y si los traidores boicotean la reorganización del Movimiento nosotros deberemos hacerla desde abajo, realizando nuevos Cabildos Abiertos en cada barrio, en cada Unidad Básica donde todos los verdaderos peronistas, jóvenes, adultos, mujeres y niños tomemos esa responsabilidad que nos han dejado Perón y Evita, formando Comisiones de Reorganización del Movimiento en barrios y fábricas. No hemos peleado tantos años viéndolo entregar la vida a Perón, a Evita, a Felipe Vallese, a los compañeros de Trelew y a los de La Plata para que un grupo de mabones vandonistas y un cabo "ascendido" a comisario nos arrebaten este Movimiento en el cual hemos aprendido a defender nuestros intereses y que como dijera nuestro General DEBE SER PARA LA LIBERACION Y NO PARA LA DEPENDENCIA.

PARA RECUPERAR EL MOVIMIENTO, EN CADA BARRIO UN CABILDO ABIERTO.

PREPARAR LA RESISTENCIA PERONISTA CONTRA EL VANDONISMO Y EL IMPERIALISMO.

CADA CASA PERONISTA UN FUENTE MONTONERO.

PERON O MUERTE
VIVA LA PATRIA



HASTA LA VICTORIA
MI GENERAL

Montoneros JP. TP Ag. Evita JP. UES

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

ESTRICTAMENTE SECRETO
Y CONFIDENCIAL

ASUNTO: EMISION DE PROGRAMA TITULADO "IMAGENES DEL MUNDO"

MEMORANDO "C" Nº 1615.-

De averiguaciones practicadas por personal de esta Delegación, referente al programa mencionado en el Epígrafe, se ha establecido lo siguiente;

- 1) Efectivamente el día 24 de Mayo ppdo., el Canal 2 de T.V. (Rivadavia Televisión S.A.C.I.) emitió el programa titulado "IMAGENES DEL MUNDO" con la Biografía de KARL MARX, número 1700 y 15.750.140, del Instituto Nacional de Cinematografía. Dicho programa formaba parte de una serie titulada "Pioneros de la Ciencia", y en el cual se habían transmitido ya otros con biografías de EINSTEIN, VON BRAUN, etc.,-
 - 2) a - Se emitió a las 17:30 horas de la fecha indicada en el punto anterior.
b - Fueron responsables de la emisión del programa, el jefe de producción CARLOS ALBERTO VALLINA; jefe de estudio, [REDACTED]; compaginado [REDACTED] y mezclador [REDACTED], agregando al propio Director Gral. de la emisora [REDACTED].
c - Las autoridades de la emisora no tuvieron conocimiento de disposición legal alguna que prohibiera la exhibición del film en cuestión, ni por parte del COMFER, ni del Instituto Nacional de Cinematografía.
 - 3) La nómina del personal es la que se menciona en el punto 2, inc. b.-
 - 4) Como dato de interés, cabe destacar que de las averiguaciones practicadas, surgen que los funcionarios directamente responsables - por negligencia -, no examinaron el contenido de la película aludida como era su obligación, basado en el insospechable origen del film (la televisión estatal de Alemania Federal) por lo cual el mismo salió al aire.
- Es de hacer notar que los cuatro funcionarios mencionados en el punto 2, con anterioridad a la intervención del canal, ya habían sido sancionados con despidos y suspensiones por el Señor Director Gral. y Presidente del Directorio MARIO JUAN SEOANE, por razones administrativas de incumplimiento de normas impuestas por la conducción empresarial y no por que hubieren exhibido un material prohibido.-

D.G.I.P.B.A., DELEGACION LA PLATA, 15 de Junio de 1977.-

=====

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

Domingo 29 de mayo de 1977

LA PRENSA

1615

LA-PRENSA

Apología del marxismo en un programa televisivo

Señor director:

En el día de ayer, el Canal 2 de televisión (La Plata) difundió un programa titulado "Imágenes del Mundo", el cual, antes iniciado, no llevó, primero, al asombro y, luego, al estupor.

En dicho programa se exhibió una película documental, comentada en castellano y basada en reproducciones fotográficas, que mostraba y relataba la vida de Karl Marx. No sólo se exponía profusamente su vida, sino que, además, se efectuaba una no disimulada y si muy destacada apología de ese "gran filósofo", tal cual, así, Marx era presentado. El programa duró media hora y durante el mismo se ensalzaban las teorías e ideas de quien —según era expuesto— "tanto había hecho y luchado por la clase trabajadora".

Por supuesto, en ese documental sobre la vida de Marx no podía faltar la reproducción —al más puro estilo marxista del siglo pasado— de la caricatura del obeso y epulento "explotador de la clase asalariada", el "capitalista". Acto seguido, se ensalzaba la fachada de fábricas, propiedad de ese "despiadado capitalista", para pasar inmediatamente a la reproducción de fotografías, ampliamente comentadas, que mostraban a "obreros explotados" en diversas tareas, y, a su vez, las de niños que, desde muy corta edad, eran ya también explotados por tan "inhumano empleador".

Es inconcebible que en estos momentos en que nuestra patria enfrenta una muy dura lucha contra la subversión marxista —que pretendió sumirnos en el "paraíso comunista" y que tantas vidas ha segado— un canal de televisión, por otra parte ofi-

cial, haya difundido tal documental y que, a través de la apología del marxismo que en el mismo se efectúa, se posibilite que haya quienes, equivocados por tal propaganda, puedan volcarse a la ideología comunista.

La difusión televisiva de dicho programa no puede haber sido consecuencia de la casualidad o del error, dado que la ideología de Karl Marx es por todos bien conocida; otros motivos, posiblemente más útiles, deben haber llevado a presentarlo a los telespectadores.

Es de esperar que las autoridades tomen debida intervención en este grave y peligroso asunto, investiguen el hecho y, finalmente, apliquen las severas sanciones que, a los responsables del programa, correspondan.

JOSE REBOUSEN
Ingeniero civil
Córdoba 2275, Buenos Aires

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

CRONICA

2 JUN 1977

CANAL 2: HUBO DOS CESANTIAS

LA PLATA. 1º (De nuestro corresponsal). — Conforme a un anuncio proporcionado por el Canal 2 de televisión, visitó ayer las instalaciones de esa empresa el coronel Lagayac, coordinador de intervenciones de empresas investigadas militante en relación con el denominado "caso Graiver".

De acuerdo a esta información, el jefe militar se reunió con el director general del canal, señor Mario Seoane y otros ejecutivos, y tomó conocimiento de las instalaciones de la emisora para disponer posteriormente la designación del interventor que se hará cargo de aquella, de acuerdo con lo dispuesto por el Poder Ejecutivo Nacional.

♦ "NEGLIGENCIA"

Como consecuencia de sanciones aplicadas a seis miembros del personal del canal por las autoridades del mismo, dijo el gerente de la televisión, Guillermo Lázaro, que en virtud de la negligencia en que incurrieron algunos empleados del canal, se despidió a dos de ellos y fueron suspendidos otros cuatro. Retiró el señor Lázaro que la medida se dictó ante la falta de consulta a las autoridades sobre la emisión de un filme que se vinculaba con la vida de Carlos Marx, perteneciente al ciclo "Hombres de la Ciencia". Asimismo el señor Lázaro explicó que el CONEPET estudiaba el caso, pero no había aplicado sanciones al canal. Destacó que la citada película está autorizada por el Instituto Nacional de Cinematografía y ya había sido proyectada en Tucumán y Cutral Co, no existiendo ninguna advertencia acerca de la inoportunidad de su exhibición.

ES COPIA

FOLIO

8

ASUNTO: Ampliar "C" N° 84 en contestación a Sección "G" N° 1615.-

Ampliando lo informado en memorando del epígrafe, a continuación se detallan datos de identidad y situación en -/ que se encuentran actualmente en el Canal 2 de T.V., de las personas / mencionadas en Inc. b, Punto 2, del mencionado informe:

- 1) VALLINA Carlos Alberto: hijo de Herminio y Berta Castelli, argentino, nacido el 29-10-940, L.E. N° 5.186.962; / C.I. N° 1.452.440, casado con Ana Hardengaray, con último domicilio conocido en la calle 44 N° 538 de La Plata, T.E. 4-3803.-
SITUACION: Fué declarado cesante.-

- 2) [REDACTED]
[REDACTED]
La Plata (Departamento Bro.).-
Ingresó al Canal el día 13-6-66.-
SITUACION: SUSPENDIDO.-

- 3) [REDACTED]
[REDACTED] 265.
Ingresó al Canal el 14-10-974.-
4) [REDACTED]
[REDACTED]
SITUACION: SUSPENDIDO

- lia en la calle 21 N° 1285 de La Plata.
Ingresó al Canal el 11-10-971.
SITUACION: SUSPENDIDO

- 5) SEOANE Mario Juan: No se poseen datos de identidad.

SITUACION: SUSPENDIDO en el cargo de Director Gral. de la Emisora, / pero continúa ejerciendo la función de PRESIDENTE DEL / DIRECTORIO.-

Como dato de interés con respecto a los causantes cabe destacar que CARLOS ALBERTO VALLINA, registra en este Organismo los siguientes antecedentes:

Año 1960: domiciliado en la finca de la calle 63 N° 179 de La Plata.-
8-9-60: detenido por personal policial en la calle 8 entre 51 y 53, lugar donde funcionaba el "Comedor Universitario", en momentos en que vendía ejemplares del diario comunista "JUVENTUD" y la revista "CUBA", distribuyendo además panfletos titulados "EL SIDE EN ACCION", refrendados por la Federación Juvenil Comunista de La Plata. En la oportunidad se le labraron actuaciones por infracción al Art. 39 del Decreto 24.333/56.-

///

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

FOLIO

70

///

24-7-961: Detenido en La Plata por personal de la Policía Federal, Delegación local, que le secuestró material / ideológico de extrema izquierda.-

Mayo de 1967: Figura en una nómina de estudiantes activistas que actúa en las distintas facultades de la Universidad Nacional de La Plata. Estudiante de la Facultad de Derecho, catalogado como COMUNISTA.-

26-10-967: Calificado por la C.A.C.I.E. como "COMUNISTA".-

16 de junio de 1977.-

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

Referencia: 18.638.

ACTIVISMO

CULTURAL

DE GRUPOS

ARTISTICOS

EN LA

CIUDAD DE

LA PLATA

MOTIVO DEL LEGADO Y OTROS ANTERIORES

INTRODUCCION

A partir de Octubre de 1983 y en forma coincidente con el advenimiento de la democracia, se detecta un considerable incremento en la actividad de sectores vinculados al quehacer cinematográfico y teatral independiente de la Ciudad de La Plata.

Es así que para esa fecha y considerando favorable la circunstancia política que se daba, se conforma la denominada "COORDINADORA PRO REAPERTURA DE LA ESCUELA DE CINEMATOGRAFIA DE LA PLATA".

En sus principios ésta Coordinadora aparece motorizada por e através del CENTRO DE ESTUDIANTES DE BELLAS ARTES (C.E.B.A.), teniendo como objetivos:

- a) Reapertura inmediata del Departamento Cinematografía en la Fac.de Bellas Artes, dependiente de la U.N.L.P.
- b) Reincorporación de docentes cesantados a partir de 1974.
- c) Recuperación del espacio.
- d) Restitución de la Planta jerárquica de 1974.

Sus dirigentes o adherentes conforman distintos grupos entre los que se destacan "PRAXIS AUDIOVISUAL", "TALLER DE VIDEO Y CINE DE PASO REDUCIDO", "TELEVIDEO PRODUCCIONES", presentando vinculaciones con integrantes de distintos teatros vocacionales de este medio, estudiantes y profesores de la Fac.de Bellas Artes, como así mismo, fotógrafos profesionales.

En general puede decirse que se trata de una fluida interrelación de militantes de partidos y organizaciones de izquierda, y tanto en forma individual como colectiva, han prestado su apoyo en distintos actos públicos, a Organizaciones de Solidaridad.

-///-

ES COPIA DEL ORIGINAL

FO 3

17

- /// -

A manera de ejemplo merece destacarse, en el aspecto audiovisual, el apoyo dado a la "PRIMERA MUESTRA DEL NIÑO DESAPARECIDO Y NACIDO EN CAUTIVERIO", que fuera instrumentada por el grupo autotitulado "ABUELAS DE PLAZA DE MAYO", en el Salón Cultural "Pasaje Dardo Rocha", sito en calle 50 entre 6 y 7 de La Plata, durante los días 13-14 y 15 de Diciembre de 1984.

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

DESARROLLO

Como se citara en la Introducción de este Trabajo, ante la inminencia del restablecimiento del sistema democrático, pequeños grupos aislados de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la U.N.L.P., se solidarizaron con ex estudiantes de la carrera de Cinematografía y se movilizaron mediante marchas y reuniones de escasa trascendencia con el objeto de lograr la reapertura de esa carrera.

Es de hacer constar que el activismo político de izquierda en la Facultad de Bellas Artes, adquirió en el pasado singular trascendencia especialmente dentro del campo del Departamento de Cinematografía.

Es así que con fecha 16 de Diciembre de 1974, el entonces interventor de la U.N.L.P., Dr. Pedro Jose ARRIGHI, deja sin efecto las modificaciones introducidas a los planes de estudiantes de esa Casa, con posterioridad al 25 de Mayo de 1973, que afectaron fundamentalmente al aludido Departamento y a los Departamentos de Plástica, Música y Diseño, retornándose a los planes de estudio vigentes en 1961.

Mas tarde, con fecha 2-1-75, el mismo interventor de la U.N.L.P., dispuso desafectar el Departamento Cinematografía como dependencia de la Facultad de Artes y Medios Visuales, pasando a depender del Rectorado con la estructura y denominación que se determinará oportunamente.

Por la misma resolución se dispuso modificar la denominación de Facultad de Artes y Medios Visuales, por la actual de Bellas Artes.

Continuando esta secuencia y quizá en forma coincidente con la planificación del Dr. ARRIGHI, producido el golpe militar del 24 de Marzo de 1976, se deja sin efecto la anunciada nueva estructura del Departamento Cinematografía, con lo que no vuelve a cursarse

-///-

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL



Manuelina Lerner

- /// -

esa carrera en la Ciudad de La Plata.

Merece destacarse que ya bajo el actual Gobierno, - con fecha 13 de Agosto de 1984, "LA COORDINADORA PROREAPERTURA DE LA CARRERA DE CINEMATOGRAFIA", realizó una asamblea - con integrantes del Centro de Estudiantes de Bellas Artes - (C.E.B.A.), con el objeto de obtener medidas conducentes a - la consecución de sus objetivos.

En esa fecha luego de un intenso debate, la Coordinadora, logra su ingreso al CENTRO DE ESTUDIANTES DE BELLAS ARTES (C.E.B.A.), con voz y voto, sin que hasta estos - momentos hubiera recibido ni siquiera signos de intención oficial para la reapertura.

El Centro de Estudiantes de Bellas Artes, está manejado por militantes del MOVIMIENTO UNIVERSITARIO INTRANSIGENTE (M.U.I.), que responde en el orden Nacional al PARTIDO INTRANSIGENTE (P.I.), centrándose además con importantes - sectores que responden al MOVIMIENTO AL SOCIALISMO (M.A.S.), - PARTIDO OBRERO (P.O.) e INTRANSIGENCIA Y MOVILIZACION PERONISTA (I.M.P.).

Dadas las cosas de esta manera se decidió continuar en el Taller EXPERIMENTAL DE CINE Y TEATRO, a modo de - seminarios durante 1984, y que se abriera la inscripción - para 1985.

Este Taller contaba a mediados de 1984, con unos - 25 alumnos y 4 Profesores, los que eran dirigidos por Carlos-Alberto VALLINA, alias "EL CHINO".

- /// -

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

- /// -

Hacia fines de Agosto de 1984, se logra incorporar este Taller dentro de la organización interna de la Facultad de Bellas Artes, lo que de alguna manera le daba un carácter oficial y evidentemente la medida adoptada en forma unilateral por el Decano de esa casa, Profesor Oscar ROLLIE, fué producto de una presión permanente sobre el tema y en contra de la opinión del Rector de la UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (U.N.L.P.), Ing. Radolfo FESSAQ.

Esta medida fué seguida de un incesante accionar en busca de obtener un espacio físico permanente dentro del ámbito de la Facultad, donde poco tiempo después obtuviera autorización para usar libremente el salón de Actos.

Ante la decisión tomada por el Decano de Bellas Artes, el Rector de la Universidad Nacional de La Plata (U.N.L.P.), desconoció a esta Coordinadora, nombrando una Comisión con personal de su confianza, a fin de crear un Departamento de medios audiovisuales que concentre la actividad fotográfica y cinematográfica en el ámbito Universitario, cuyo accionar pueda ser controlado por él.

Esta decisión significó un duro golpe para el MOVIMIENTO UNIVERSITARIO INTRANSIGENTE (M.U.I.), que había usado el tema de la carrera de cinematografía en Bellas Artes, como bandera política que les redituaria ampliamente.

- /// -

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

- /// -

Fracasada la gestión por esta parte, algunos - de los promotores del tema decidieron emprender la lucha - en forma individual y esperar un momento más propicio pa - ra reanudar las gestiones en el ámbito oficial.

Entre los elementos más conspicuos integrantes - de la mencionada Coordinadora, merecen destacarse los si - guientes:

- VALLINA Carlos Alberto

- [REDACTED]
- [REDACTED]
- [REDACTED]
- [REDACTED]
- [REDACTED]
- [REDACTED]
- [REDACTED]

A mediados de 1984, y ante la dureza o escasa - permeabilidad que presentaba el Ing. Raúl Adolfo FESSAG, - Rector Normalizador de la Universidad Nacional de La Pla - ta (U.N.L.P.), algunos de los integrantes de la Coordina - dora, con el fin de aunar esfuerzos deciden formar un nue - vo grupo y así nace "PRAXIS AUDIOVISUAL".

Sus integrantes más destacados son:

- VALLINA Carlos Alberto

- [REDACTED]
- [REDACTED]
- [REDACTED]
- [REDACTED]
- [REDACTED]

- /// -

ES COPIA DEL ORIGINAL

- /// -

[REDACTED], se desempeña como empleado en el Gabinete de Medios Audiovisuales del fotógrafo Platense [REDACTED] sito en un local del subsuelo de la Galería San Martín, sita en calle 50 entre 7 y 8, de La Plata.

Al Grupo "PRAXIS", se encuentra estrechamente ligado uno de los Directores Teatrales del llamado "TEATRO DEL BOSQUE", [REDACTED] alias [REDACTED].

Los integrantes de este grupo se reúnen habitualmente en el domicilio de VALLINA, en la pensión de la calle 44 n° 538, de esta Ciudad.

Entre sus actividades se destaca la producción de algunas películas de corto metraje, ya sea para participar en certámenes o a pedido de entidades; también han brindado su apoyo a una exposición de cortometristas argentinos y promovieron la visita de artistas y cineastas Cubanos, y un ciclo de cine Latinoamericano.

Finalizado el tradicional receso de los meses de verano, el 04 de Marzo de 1985, se detecta la primera reunión, en la que participaron integrantes de la Coordinadora pre-reapertura de la carrera de Cinematografía.

En esa reunión expuso un representante del Centro de Estudiantes de la Facultad de Periodismo, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata (U.N.L.P.), quien señaló la necesidad de la reapertura de la carrera de Cinematografía.

- /// -

COPIA DEL ORIGINAL

- /// -

lo que dependía, en gran medida, de la acción conjunta de los integrantes de ambas carreras.

Acto seguido hizo uso de la palabra Carlos VALLINA, quien expresó la necesidad de darle un giro netamente político a la cuestión, para lo cual dijo que, había mantenido reuniones con la Escuela de Cine de Avellaneda, destacando la necesidad de participar en la reunión de cineastas a realizarse en la Provincia de Córdoba.

Presiguió explicando que en aquella Provincia mediterránea se realizaría el "CONGRESO DE EDUCADORES - DE CINE", al que concurrirían participantes de todas las Escuelas de Cine del País, habilitadas oficialmente o no.

Habría expuesto VALLINA, que el enfoque temático a producirse en dicho Congreso desarrollaría los siguientes aspectos:

- La escuela de cine en relación con su comunidad.
- Hacia un Programa Nacional
- Situación Gremial.

Agregó que los representantes de la escuela cinematográfica de Avellaneda, cuyos integrantes están muy politizados, se preparan para introducir un temario "MAS COMPROMETIDO".

- Que cine queremos
- Que cine estamos enseñando
- Que cine debemos enseñar.

En medios allegados al "GRUPO PRAXIS", trascendió que todos sus integrantes estarían atravesando un difícil momento, en el plano económico, porque la Empresa - TELEVIDEO, a través de la cual analizan sus actividades -

ES COPIA

- /// -

estaría soportando serias dificultades de esa índole.-

La mencionada Empresa TELEVIDEO Producciones S.R.L., posee oficinas en calle 7 n°943, piso 3°, oficina 31, y allí también integrantes del "GRUPO PRAXIS", dictan las clases del Taller de Cine de Paso Reducido.

El día 13 de Abril, habría dado comienzo un curso de "REALIZACION CINEMATOGRAFICA Y MEDIOS AUDIOVISUALES", en cuyo transcurso se abordarían los aspectos básicos del instrumental tecnológico de cine super 8 y 16 mm., del video en VHS, BETA y U-MATIC, con las características propias del lenguaje cinematográfico en sus facetas expresivas y culturales y en la comunicación audiovisual.

Como se señalara en la introducción, los integrantes de éste Grupo Cinematográfico en general de tendencia ideológica de "IZQUIERDA", exhiben vinculaciones con artistas de teatros vocacionales del ámbito Platense, entre los que se destacan:

GRUPO DE TEATRO "LA TAPEROLA".

El 13 de Abril estrenaron la Obra "LA GRANADA", del autor Rodolfo WALSH, con el siguiente elenco:

DIRECTOR: [REDACTED]

ACTORES: [REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

ESCENOGRAFIA: [REDACTED]

VESTUARIO Y LUCES: [REDACTED]

MUSICA Y EFECTOS SONOROS: "GRUPO PARENHEIT".

- /// -

ORIGINAL

III

ANTECEDENTES

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

Carlos Alberto VALLINA: Hijo de Herminio y de Berta E. CASTELLI, el 29 de 1940, argentino, nacido el 29 de Octubre de 1940, soltero, domiciliado en Calle 63 - n° 179 LA PLATA, estudiante, N.I. 1.452.440

08-09-1960 : Fue detenido en las inmediaciones del Censador Estudiantil, de LA PLATA, vendiendo ejemplares del Periódico Comunista "JUVENTUD", y la revista "CUBA", refrendados ambos por la Federación Juvenil Comunista, al mismo tiempo que distribuía panfleto con el título "EL S. I. D. E." en el subtítulo "EL S. I. D. E. EN ACCIÓN", refrendado por la Federación Juvenil Comunista.

10-05-1961 : Por conducto confidencial se comprueba que el mencionado actuaría en el ámbito de la Ciudad de LA PLATA, como "BUZON" al servicio del Partido Comunista, juntamente con otras personas. El mismo actuaría como enlace entre las autoridades máximas del Partido Comunista y afiliados y simpatizantes, siendo portadores de ordenes, instrucciones, literatura y correspondencias que envían el Partido o la representación soviética a las distintas zonas de actuación. Se le atribuye a sí mismo la tarea de mantener actualizados a los adeptos del Comunismo respecto de los últimos acontecimientos acaecidos en el orden nacional e internacional y en especial con los adelantos que en materia científica y cultural se registraron en la Unión Soviética.

24-06-1961 : Personal de este organismo procede a inspeccionar el domicilio del mencionado, secuestrándole abundante material de ideología Comunista, siendo detenido y puesto a disposición del Decreto 4965/59 del Poder Ejecutivo Nacional. El mencionado en esas circunstancias estaba incorporado al Ejército Argentino en la "grupación Blindada "B" con asiento en MAGDALENA y rebastaba como soldado conscripto.

-//-

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

-//-

-2-

Actualmente se domicilia en una casa de "PENSION" sito en calle 44 n° 538 entre 5 y 6 de La Plata. Se desempeña como docente en la Escuela de Educación Técnica n°2, de La Plata.

Es uno de los propulsores del "GRUPO - PRAXIS AUDIOVISUAL" y de la "COORDINADORA PRO - REAPERTURA DE LA CARRERA DE CINE".

Desde el comienzo del presente año realiza reuniones frecuentes con miembros de la Escuela de Cine de la Ciudad de Avellaneda, opo - niéndose a la política implementada en el Instituto Nacional de Cinematografía por su Director, Manuel ANTIN.

ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL

Hacia la reapertura: La investigación de Romina Massari

El siguiente fragmento, contiene sensaciones y perspectivas que una alumna de la primer cohorte de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes desarrolla en su investigación como becaria de la UNLP respecto a la reapertura de lo que denominábamos nuestra Escuela de Cine.

Ellos, los jóvenes que ingresaron en 1993 también constituyen el relato contemporáneo, y bajo mi dirección completó una memoria sistemática y profunda desde los orígenes hasta su egreso. Hoy es Directora de Cultura de la ciudad de Junín.

El inicio del después -la convocatoria-

El clima cultural que se vivía al cierre de la carrera impregna la transición democrática y su lucha por la reapertura. Si bien son años de silencio y de ausencia de participación en el extinguido Departamento de Cinematografía, se producen hechos que parecen aislados desde una mirada contemporánea pero que representan el camino de construcción del inicio del después. A través del relato de uno de sus motivadores fundamentales, el Licenciado en Cinematografía Carlos A. Vallina egresado de la Escuela de Cine de La Plata, es posible recorrer este proceso complejo y multifacético. Docente cesanteado y perseguido, realiza

durante los años dictatoriales -según sus propias palabras- un exilio interior, esto es desvincularse evidentemente de la acción política y pública.

“(…) desde mi perspectiva, el primer momento en que yo siento que hay una tarea a realizar democrática al interior del exilio interior en nuestra ciudad, en el marco de nuestra Universidad, era la reapertura de la carrera. Yo sólo tenía alguna incipiente relación con jóvenes de otras acciones sociales o disciplinas culturales que se vinculaban a través de un pequeño negocio que yo tenía, que se llamaba Casablanca, primero fue kiosquito, librería y centro de irradiación cultural, hicimos una revista que se llamaba Talita, hacíamos talleres literarios espontáneos, leíamos, tomábamos mate, discutíamos y ... veíamos el mundial. Ahí, en realidad nos vinculábamos a partir de una escasa memoria, gente que yo no conocía en ese momento y que hoy son mis amigos más queridos: poetas, profesores en letras (...)”

En ese periodo hubo un primer momento, que Carlos Vallina señala de reivindicación de la re-apertura de la carrera a partir de un grupo de estudiantes avanzados de Arquitectura que se acercaron a él con el objetivo de efectuar un ciclo de cine para recaudar fondos a los fines de hacer un viaje de fin de año a México a un Congreso de Arquitectura. “(…) Fue la cobertura legal de esto, no me lo comentaron a mí, ni yo tampoco lo pregunté, había códigos, digamos de respeto, pero en realidad era gente del peronismo de base de Arquitectura que lo que quería hacer era alguna reunión democrática-cultural en el medio de la nada. Y yo acepté hacer este ciclo en el cine Opera, en el teatro Opera de la ciudad de La Plata”.

Por entonces, la situación dictatorial no permitía ningún evento cultural de carácter público y mucho menos masivo. Pero, los estudiantes decididos realizaron una gran convocatoria,

pegando carteles por la ciudad entera. La primer proyección sorprendió a los organizadores por la respuesta obtenido. El cine Opera se llenó, situación que se repitió en los sucesivos encuentros. La apertura del evento estuvo a cargo de Carlos Vallina, se produce así la primer manifestación pública en pos de la reapertura de la carrera de cine.

“(...) Se puso un micrófono, yo abrí el ciclo y lo primero que dije: yo vengo a reivindicar la re-apertura de la Carrera de Cine, eso fue en el año 1978, más o menos.”

Este reclamo público produjo consecuencias para Vallina, él era un docente de la antigua carrera, cesanteado como muchos colegas más y que hasta cierto momento histórico había tenido una participación política activa. Recibe intimidaciones en su propio domicilio, como lo relata:

“Al otro día vino la Federal a casa y un grupo de la Side, revisaron mi casa de ida y vuelta, el negocio que yo tenía y sin embargo decidieron..., es decir, no lo tenían previsto, porque decidieron no llevarme y si me empujaron, me “maltrataron” diciéndome que no jodiera, que con las ideas se jodia, yo estaba caracterizado como una especie de intelectual en ese momento, y además yo tenía un pasado de izquierda ortodoxa clásica, que hacía que no tuviera una aparentemente vinculación con la nueva situación política particular de lucha armada y todo lo demás, a pesar de mi adhesión política en ese momento yo tenía este antecedente. Entonces cuando hacemos este ciclo aparece esta presencia de las fuerzas de seguridad, yo pensé que me llevaban, que terminaba, en un momento y aún así no, me dejaron. Y me acuerdo que estaban saliendo de casa y yo me ponía muy frío físicamente en esas circunstancias, perdía todo atributo pasional y sentía que podía preguntar esto y lo

pregunté: ¿perdón, sigo con el ciclo o no? Entonces se dio vuelta uno, mientras me empujaban un poco, me tiraban hacia atrás, y me dice: seguí pero no jodas.”

Se proyectaron cuatro películas: Cul-de-Sac (1966) de Roman Polanski , La estructura de cristal (1969) de Krzysztof Zanussi , El evangelio según San Mateo (1969) de Pier Paolo Pasolini y otro film de Luis Buñel denominado Belle de jour (1967) . A partir de allí, Vallina realizó unos ochenta ciclos de cine en distintos lugares, tales como centros regionales de estudiantes, es decir viviendas transitorias para los estudiantes del interior del país que no organizados políticamente. Eran estudiantes de Chivilcoy, de Bahía Blanca, de Mar del Plata, que lo requerían a Vallina para proyectar películas en Super 8 . Estas acciones fueron creciendo en intensidad y desarrollo.

“Cuando yo sentí que había dicho que la reapertura de la carrera era justa, que la carrera era una historia, que la carrera merecía ser considerada en su reapertura, eso fue lo que sucedió en las funciones siguientes: cada vez que se abría la función había aplausos de la gente. Esto puede parecer muy menor hoy, pero entonces era de una importancia tremenda (...) yo lo percibí en ese momento y me propuse esa tarea porque no tenía otra, es decir, otra tarea cultural, importante, colectiva, no tenía ningún tipo de inserción, no podía ir a la Universidad, no podíamos hacer cine, no podíamos hacer más que eso y no era poca cosa.”

Este grupo de jóvenes que reivindicaba la re-apertura de la carrera comenzaron a darse cuenta que la problemática le importaba a un conjunto de gente que no estaba vinculada directamente con la carrera de Cine o ligada específicamente al tema del cine. El reclamo por la carrera extinguida se empalmó con la lucha por los derechos humanos, momento de surgimiento de las Madres de Plaza de Mayo. Con las cuales hicieron actos y

manifestaciones comunes en distintos ámbitos de la ciudad de La Plata. La proclama se refería a la carrera como una desaparecida más y el objetivo que declaraban era el de recuperarla y encontrarla.

Las adhesiones se siguieron sumando, a través de los habitantes de la ciudad de La Plata, como también a través de cartas, de llamados telefónicos, de conversaciones que se hacían eco de un reclamo que se suscitaba con el sistema comunicacional más antiguo, el boca a boca.

La temática estaba instalada, se empieza a divulgar la idea de la re-apertura. Algo muy interesante de percibir en ese primer momento era la configuración del problema que se entendía como una cuestión social y cultural masiva, y no solamente un problema de tipo universitario y mucho menos, específicamente cinematográfico o estético, sino era una cuestión político cultural de la sociedad toda.

En este marco se van juntando las voluntades hasta que empieza, y este es el dato más significativo del periodo que va desde 1978 a 1983, a reconstruirse la trama de los centros de estudiantes en los lugares de formación, fundamentalmente universitarios. En la Escuela Superior de Bellas Artes un grupo de alumnos tiene interés por reformular el centro de estudiantes y creen que la re-apertura es una causa justa y una acción política acorde con los nuevos intereses de los estudiantes.

“(…) y el primer estudiante que viene a acercarse de Bellas Artes, con mucha amabilidad, con mucho tilo, cautela, a preguntarme a mí sobre este asunto de la carrera de cine, era Carlos Copa, que después fue uno de los reconstructores del Centro de Estudiantes, hoy egresado y profesor de Plática. Él tenía la intención de armar el Centro de Estudiantes (...) y

creían que una de las banderas que veían y sentían, era una bandera de acción concreta, cultural, artística y específicamente gremial del centro de estudiantes, era la re-apertura de la carrera”.

Al desarrollo de las adhesiones, manifestaciones y declaraciones públicas, se suman los estudiantes nuevos que empiezan a sentir la necesidad de la reorganización política de los centros o gremial. Se fundó entonces, con los estudiantes en los años finales de la dictadura, lo que se llamó la coordinadora por la re-apertura o pro-reapertura de la Carrera de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes.

Reyna

Andrea Scatena y Santiago González: La primera, docente, realizadora audiovisual y artista plástica, que acompañó durante un tiempo nuestras actividades en la cátedra de Análisis y Crítica de medios de la orientación Periodismo de la FPyCS de la UNLP; y el segundo, docente y realizador audiovisual, que acompañó la larga lucha por la reapertura de la Carrera de Cinematografía. Sus inclinaciones estéticas y la capacidad de reflexión y producción teórica, junto a una notable sensibilidad expresiva y una inclinación realizadora profunda y eficaz, que entre otras cosas me permitió asociarme en diversos emprendimientos, entre los que se cuenta la asistencia de dirección en trabajos realizados por mí, como por ejemplo “La carta de Franz sobre la condena de Kafka”, que mereció premios, así como la codirección de la versión de “Hamlet” que denominé “Hamlet finge”, rodada íntegramente en la estructura, en ese momento no concluida, del Teatro Argentino de La Plata. Esta última producción se desarrolló como un hecho estético y como un acto de militancia cultural en pos de la reapertura señalada. Pero significó simultáneamente una experiencia que al abarcar cerca de diez años en la evolución del montaje, vio posibilitada su finalización en el seno de la transformación tecnológica de los registros audiovisuales. Dicho de otro modo, lo que comenzó siendo analógico, culminó siendo el inicio de la era digital en nuestro espacio.

Andrea, instalada en la Patagonia, Santiago, radicado en Barcelona desde el 2001 y con intención de regresar, produjeron un retrato humano de Reyna Diez, madre testimoniante en *Informes y testimonios...*

La inclusión de la secuencia del film en el video sobre sus últimos años, donde se observa los momentos finales de su existencia, a partir del afectuoso, solidario y respetuoso acompañamiento de su figura, que minuciosamente registró Andrea y que Santiago organizó al sumarse como codirector de una obra que da cuenta de su trayectoria y del significado de una época, es objeto de un correo solicitado por mí al expatriado a modo de síntesis contemporánea, en función de reconocer la amplitud del tercer relato.

Correo electrónico recibido el 30 de noviembre de 2014:

Hola Chino querido, bueno, anduve dándole vueltas al tema Reyna. Salieron estos párrafos, espero aporten, los separo con esa idea de mantener la estructura de mails que me decías, en todo caso vos veras si es conveniente, un abrazo, Santiago

Recuerdo que se me dió por relacionar lo que estábamos haciendo con Reyna, eso de discutir montajes y materiales, con una lectura reciente que me había impactado, La revolución es un sueño eterno, el libro de Rivera. En un primer momento fue todo un poco arbitrario, generado por la casualidad, más forzado por la coincidencia de mi lectura, digo.

Castelli, el orador de la revolución de mayo en el momento de la decadencia, el punto de partida es el cáncer (en la lengua), el tiempo en el cuerpo.

Algún paralelismo había. Lo superficial, lo más evidente en la relación, era que ese Castelli que ya no podía hablar como lo hizo en otros tiempos, era equiparable a esa Reyna Diez (R.D.) olvidada de (y por) las palabras, sola en un geriátrico, con la boca amordazada por la vejez. Eso era lo evidente.

Pero “el tiempo” no tenía que ser necesariamente considerado como el tiempo que degrada, porque también el tiempo moldea, forma y desnuda el núcleo, la esencia.

Y con esta idea del tiempo es que surge una mirada alternativa, más profunda creo, mucho más cinematográfica también, algo que curiosamente sale de jugar con las pocas palabras del título de la nouvelle de Rivera: es la persistencia del sueño, la eternidad del sueño. El sueño, no la pesadilla, ni el delirio, el sueño: donde se proyecta, (como si fuera la caverna, la del mito). Por eso la narración de Rivera va y viene en el tiempo por la conciencia de Castelli, en el eterno sueño, en el eterno presente de los recuerdos. Ahora me viene a la cabeza Bazin: “escapar a la inexorabilidad del tiempo”, la muerte es la victoria del tiempo y el cinematógrafo es una posibilidad de superarla. Con tal dispositivo técnico hay garantía de que existió eso que está en pantalla, tiene rastros absolutos de algo o alguien y hoy vuelve a existir al ser proyectado. Otra vez Morel y su invención.

Cuando veo y escucho a R.D. en Informes y Testimonios..., lo primero que me llama la atención es que está igual a como se la vé décadas después en el material que dará origen a Reyna, en radio universidad o en su casa, en compañía de Andrea Scatena, que R.D. siempre hizo ese gesto con la mano, que su rostro siempre fue el mismo, las mismas arrugas, la misma vehemencia entrecortada en las palabras cuando habla...

El único plano que contiene su testimonio sigue a otro de los tantos cartones que irán articulando cada uno de los núcleos: “Testimonio de la madre de un preso político”, dice el cartón negro con letras blancas, en ningún momento, en ningún lugar de Informes y Testimonios se leerá su nombre, es (solo) la madre de un preso político, ni su nombre, ni el del abogado en derechos humanos que denuncia al sistema del funcionariado judicial-policial, ni el de la esposa del militante secuestrado torturado asesinado, ni cada uno de los actores en las representaciones-reconstrucciones, ni tu nombre, Chino. Ni el del flaco.

Reyna se acabará llamando el trabajo... y no es el único nombre que aparece, basta transitar los cuarenta minutos del montaje final para llenar una hoja con nombres y apellidos...

En lo personal no puedo evitar tender puentes y asociaciones, el anonimato de R.D. en Informes y Testimonios, el velo que hace que sea nada más ni nada menos que la madre de un preso político (una más entre muchas) y la presencia constante de su nombre y su historia personal en el relato crepuscular que es Reyna.

Siempre busco (y por supuesto encuentro) simetrías, será por la ingeniería, será por platense. Manías mías nomas.

Para nosotros no había otro título posible. Iba a ser por sobre todo un retrato audiovisual, una historia de vida, dirían otros. Siguiendo con este juego de simetrías me pregunto por el título Informes y Testimonios. La torturapolítica en la argentina. 1966-1972 ... Dar testimonio e informar. Servir de testigo de una experiencia personal (intransferible?), por un lado. Describir características y circunstancias de un suceso o asunto, por el otro ... el que participó de lo sucedido y lo cuenta y el que describe en perspectiva, etc

Y en algunas de esas cuestiones estábamos con Reyna, aun no acababa de tomar forma pero el material era fundamentalmente testimonial, buscábamos una estructura posible, había que documentarse, buscar registros anteriores, material de archivo, no descartábamos nada, en mi cabeza ya germinaba la idea de incorporar a Andrea como protagonista e ir al hogar geriátrico...

“Menos es más” dijo algún arquitecto alemán. Para sumar había que encontrar el gesto, había ya demasiada palabra, había que encontrar el silencio de la oradora.

La referencia de Informes y testimonios surge naturalmente, se monta al proyecto Reyna con la premisa de que si hay registro de ella es lógico intentar disponer del mismo, ni hablar que dábamos por descontado que íbamos a obtener el visto bueno para poder usar el fragmento (tu voto de confianza, Chino). El fragmento en cuestión es emblemático: pienso sintetiza la figura de R.D., lo que dice a cámara la define, el momento histórico del registro, se respira la urgencia, la resolución formal televisiva que enfatiza la idea de comunicado y la clandestinidad...

Así, buscando, llega a nuestras manos un material nunca post-producido, registro de actividades y movilizaciones universitarias de la ciudad en coincidencia con la gestión de R.D. como decana de Humanidades, algo que nos vino vía Nalo Huck; contar con ese material nos permite articular una secuencia que relata el asesinato de Achem y Miguel⁶ y sus repercusiones.

Chino, ensayo una confesión, actividad que por cierto, en su formato católico-apostólico, no practico hace décadas: ... titubeé hasta animarme a “reconstruir” en imagen (con el hilo del relato oral de R.D. en audio) la represión a los manifestantes posterior a los asesinatos, a partir de un paneo inestable montado con disparos y la irrupción a negro. Hoy vuelvo a recordar esa duda y no me la explico, no la justifico, intelectualmente no entiendo mi decoro.

Hace tiempo está visto que esos límites son permeables, no son tal, podemos subvertir, jugar con intención y decir que la misma Singin' in the rain es registro documental de escenarios de cartaposta y gestos y diálogos y movimientos de gente (una situación perfectamente pautada, controlada, guionizada) y que Man of Arán lleva en su escritura el desafío de hilar fragmentos, esos retazos de realidad, para encontrar el relato, la historia, en lo aparentemente inconexo.

¿que son estas dudas escolástico-salesianas mías? ¿No me basta con leerlo otra vez a Godard y con ver, también una y otra vez, el formidable y acabado proceso realizado en Informes y Testimonios?

Un paréntesis. Este último septiembre, durante mi estadía en La Plata, me encuentro con la Grulla⁷ en el Teatro Argentino para charlar sobre Hamlet. Mientras nos ponemos al día con nuestras cosas, más de diez años sin vernos, me comenta que al mismo material 16 blanco y negro que usamos en Reyna para reconstruir lo de Achem y Miguel, lo habían pedido de presidencia de la nación, que con el aniversario de la muerte de Nestor habían estado en el trabajo de juntar registros de las primeras épocas de militancia estudiantil de los Kirchner.

Interesante, me los imagino buscando rostros conocidos entre las sombras grises y blancas, buscando la huella, nosotros también lo hicimos, fantaseamos en nuestro primer visionado con encontrar a R.D. entre pancartas y banderas en el hall central del rectorado.

⁶ El 8 de octubre de 1974 fue interrumpido violentamente el proceso iniciado en mayo del 73. En las primeras horas de la mañana, cuando salían de la sede de ATULP, Rodolfo Achem y Carlos Miguel, militantes peronistas y funcionarios universitarios, fueron secuestrados, encontrándose horas después los dos cuerpos acribillados en una zona descampada de Sarandí. Poco tiempo después, el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación dispone el cierre de la Universidad, por varios meses. Los autores e instigadores del doble crimen, defensores de la universidad elitista y antinacional, se largaron enseguida al asalto de las posiciones perdidas luego del 25 de mayo de 1973.

⁷ El sobrenombre La Grulla se refiere al realizador y productor cinematográfico Gustavo Alonso.

Hay, para mí, condiciones objetivas, externas, situacionales, que necesariamente emparentan a Hamlet con Reyna, coincide la dilatación de los procesos, pero por sobre todo coincide el momento concreto de la postproducción (años 99-2000), las herramientas (tecnológicas) puestas en juego, mi acercamiento personal al manejo de tales herramientas, la respuesta personal expresiva, el pulso y el gesto creativo, las modificaciones escaligráficas, semánticas, sintácticas, de conformación de estilo que implicaron el acceso a una forma de postproducir que en lo personal ensayé por primera vez en estas condiciones. Todo eso fue determinante, creo, y acá es donde pasa ser importante la experiencia a la liberación a juegos de asociaciones de imágenes y sonidos que con otra plataforma tecnológica se verían limitados, es donde entiendo se encuentra el corazón de los pequeños conflictos que me hice en los procesos de manipulación de los materiales, por esos los titubeos con el montaje de la secuencia de Achem.

Otra. Sigo en el Teatro Argentino. Sigo con la Grulla. Hablamos de Hamlet por supuesto, uno de los del grupo de rodaje (alumnos y recién egresados de cine), emplaza la cámara fotográfica nikon con la que se grabará en video la entrevista. La Grulla me pasa una tablet.

- la idea es ir mirando algunas de las secuencias de Hamlet mientras charlamos - dice.

Me quedo ausente mirando la pantalla, todavía en negro. Ya escucho el grito y las carcajadas de Yorick haciendo eco en el agua y la piedra.

- buena imagen - dice el chico de la cámara - muy buena, es lo que me gusta de Hamlet

- en cambio con estas se graba siempre igual - agrega, cogoteando hacia la nikon.

Con la Grulla nos sonreímos, creo que lo dos pensamos lo mismo.

Siempre siento (escribiendo, montando, filmando) que juego con la ausencia, me gusta lo de la caverna porque hay pantalla, hay luz y sombras que se proyectan en esa pantalla, y hay cadenas también...

Por supuesto, no hay recetas para llevar adelante un relato. Pienso que las soluciones son orgánicas, propias e internas a los materiales, es buen auspicio ser consciente de la búsqueda de un camino (no descartando la posibilidad de perderse). Llevar a fondo una idea (y más, mucho más que eso) es un buen punto de partida. Pienso en Me deben tres, en Informes y Testimonios..., en Hamlet, en La carta de Franz... en Video Narciso, en Acaso hay otra forma... en todos algo se tensa, se extrema...

El resultado Reyna es curioso, revelador para mí.

En Reyna se produce un dialogo en el tiempo, un ida y vuelta en la historia... los distintos registros, dispares en lo que al momento de su grabación se refiere, se amalgaman, es todo el presente, un eterno sueño, pequeño, donde se proyecta la vida.

MEMORIA Y REPRESENTACIÓN



“No decimos nada nuevo al afirmar que el debate sobre la fijación del recuerdo es fundamental para el arte. Pero no es fundamental de cualquier manera. El arte es acaso una extraña consecuencia de la desconfianza en la memoria.” (Horacio González, Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen. Buenos Aires, 2007)

El trabajo que convocó a Horacio González a reflexionar sobre la relación sobre arte y memoria se vincula con el espacio que indica la fotografía precedente. Imagen que soporta un texto que refiere a una nómina, a un conjunto de víctimas y al significado de la memoria. Se trata del “Parque de la Memoria” que tras sucesivas leyes que abarcan el período del proyecto en 1997 hasta el 2009, y de artistas intelectuales así como militantes de Derechos Humanos que las propiciaron, se instaló al lado del río fundacional y siniestro, junto a la ciudad universitaria en la costanera norte donde no se encuentran las trazas del puerto productivo sino de territorios del conocimiento, del flujo incesante del estuario hacia los límites del mar. Todas las formas básicas del arte se manifiestan allí. Fundamentalmente

la arquitectura como un recorrido que funciona como estímulo a la invocación de la presencia, y un conjunto de esculturas que remiten a aquella nómina.

En primer lugar, indicamos nuestro respeto al coloquio tácito que permite el señalamiento de ese debate, lo que implica reconocer que la sustancia de lo conmemorado no encuentra fácilmente su forma reconocible. Así también nos detenemos en algunas palabras claves del respetado director de la Biblioteca Nacional, heredero de Borges: Fijación - Recuerdo - Desconfianza.

El inicio del texto asume para el arte, una fragilidad que habilita sin embargo en su fallo, necesidad, la vitalidad consecuente de lo que H.G reconoce como signos artísticos y afirma una síntesis polémica, acerca de la incompletud de la memoria y de una sistemática frustración en la búsqueda de una totalidad inalcanzable. Con una visión cuantitativa arriba al término escaso acerca del carácter y suficiente de la representación estética.

El título mismo opone en su concepción de memoria una sustancia que propende a la destrucción de las imágenes, es decir al universo icónico o a la condición visiva y auditiva de los modos de representación cuya materialidad se constituye como el parque de la memoria, en un espacio que inevitablemente propicia atravesar un tiempo.

En esa perspectiva toda la construcción crítica que nos ocupa parte de la premisa del párrafo final: *“Es el pensamiento del iconoclasta que acaso desea mantener la virginidad de la memoria, para que el arte deba sentir que su necesaria presencia entre los hombres aun no ha dado su explicación última.”* (Horacio Gonzalez, 2007)

Las reflexiones del autor se encuentran sin duda fuertemente impregnadas por la repugnancia que imprime a su sensibilidad, las formas, o mejor aún las deformaciones

deshumanizadas de lo que él denomina “asolamiento tenebroso-alguna vez sobrevenido-”. Quizá de ahí deviene la idea de que el arte constituye una expectativa invocatoria, un cierto grado de ritual, de ceremonia, de reparación, de una “destrucción de valores últimos del cohabitar humano”. Y esta línea de pensamiento, podríamos decir con cierto riesgo, metafísico espiritualista, cuya condición sea la de develar un secreto, el del origen de todo arte. Entendiendo que el arte, impugnado por la memoria, incluso considerándolo “su enemigo” tiende a ser explícitamente sólo una “forma sacrificial de la memoria”.

Tal camino nos conduce a una visión religiosa del arte, cosa que lejos de ser discutible es comprobable en la misma historia del arte, por lo menos en sus aspectos representacionales.

Pero aún la Capilla Sixtina, o la trascendencia de la música de Bach, y el itinerario de Andrei Rubliov y sus íconos populares rusos, no pueden eludir la condición central de que todas esas representaciones constituyen proyecciones políticas.

Al citar el film de A. Tarkovski sobre el religioso que atravesó la Rusia profunda, esencialmente campesina, cuyas raíces místicas fueron despreciadas por la burocracia, observamos en el relato que la experiencia del contacto real con las esperanzas, las pulsiones, los dolores y los placeres del pueblo, fueron la fuente principal en la que se convirtió la materialidad de su proceder plástico, incorporando decididamente a esos seres como las figuras principales de sus retablos, de los trípticos que devolvían las imágenes de un cristianismo secular y lo desalojaba de la composición abstracta medieval.

El último capítulo narra la intervención del artista en la construcción de una inmensa campana junto a los habitantes de toda una aldea, destinada a sonar con la legitimidad de esta nueva acción sustituyendo a la anterior, deteriorada y sin uso.

Una posible interpretación contemporánea en la perspectiva del autor del film y de textos como “Esculpir en el tiempo”, sea la de haberse acercado a través del hecho estético a un fenómeno esencialmente político, como era dar respuesta a aquella burocracia no sobre la base de una religiosidad, evidente en el autor, pero referida al campo político, porque en definitiva se trata de que cualquier calvario y redención tenía por finalidad transformar, entre otras cosas, el imperio, diciéndole al Cesar que su reino también era de dios, y señalándole al estalinismo que su dios autoritario también desaparecería.

No hay forma más sacrificial de la memoria que una cruz cuya forma nace aprisionando los brazos de Espartaco como economía política de la esclavitud y sus efectos históricos hasta culminar en campo simbólico del calvario de Cristo. El esclavo y el mesías definían una trayectoria revolucionaria, en el marco de lo que conocemos como los grandes relatos. Ambas tendencias mediadas por las demandas concretas de lo social.

Primo Levi urgido por el significado del terrible lager en el cual estuvo prisionero , nunca aceptó el término holocausto, por ser indicativo de un sacrificio siendo para él un hecho no religioso sino político.

La insistencia de H.G en que la “incapacidad de la memoria” produce un fruto que sería el universo estético dada la impotencia de ella para agotar las formas del mundo. Los “actos horribles” que por supuesto estremecen la dimensión ética frente a una “materialidad del dolor concreto de los cuerpos”.

El ensayo que nos ocupa menciona el debate en torno al destino de la ESMA y su preservación como vestigio, de los artefactos arquitectónicos, del espacio en suma y por supuesto de los instrumentos utilizados para la consumación de las “atrocidades

cometidas”, como así también la necesaria visión filosófica de un Estado que pudo recuperar tal virtud en las palabras de un presidente que pidió perdón. Y ese perdón debió ser dicho ahí, en ese lugar, en ese sitio para que la identidad de la ignominia se convirtiera en la resolución de la voluntad de una sociedad por no olvidar. Y ese hecho marca que lo simbólico, su condición sónica y su modo de representación es exactamente lo que denominamos memoria.

El esfuerzo representacional, el trabajo estético, la voluntad de preservación de un espacio que fue testigo y protagonista de acontecimientos singulares de una sociedad constituyen la identidad de una cultura. Una ciudad subsumida bajo otra para que no quede vestigios en el DF de México, una ciudad arrasada y cubierta con sal para que el imperio no se discuta, una biblioteca quemada, los libros quemados, los cuerpos quemados no existen como entidad original de nada sino hasta que son expresados.

Si bien la palabra ruinas alude a un pasado, también indica la posibilidad de su visita, no importa el trozo mordido de la mampostería, la indefinición del trazo pictórico en algún fragmento, la inevitable decadencia; dado que esas ruinas son un manifiesto, y que el gesto sutil de limpieza y mantenimiento, de restauración y puesta en valor, de rescate y comentario, es lo que impulsa a revivir a través de la acción artística y no sólo, aquello que pudo ser y esto que hoy nos imaginamos que es.

H.G discurre en el terreno de lo moral, en el campo ético indicando que “hay representación en estado de inminencia y ofuscación”, dado justamente la profunda herida ética y los límites que implica tal representación, determinando contradicciones de acontecimientos que se sitúan en el terreno del sacrificio o el exterminio vacilando su

propósito figurativo, cuando justamente contactan con el orden moral. Ese camino nos conduce a su pregunta “*¿Es la inhumanidad irrerepresentable?*”

Respuesta nuestra: la memoria es la construcción de la conciencia crítica del presente, por lo que siempre la renovación de una indagación investigativa, representacional y creadora por parte de las nuevas generaciones la constituye, la reelabora, la resignifica y en consecuencia define con vitalidad y mayor hondura la verdad histórica.

¿Es posible pensar la memoria sin esas condiciones? ¿Y no son estas mismas premisas las que constituyen el único valor humano por excelencia que es el lenguaje?

De ese modo quizás podría inferirse que la memoria no presenta fallas, que no es ontológica, pre existente y configurada por materiales en estado virginal, que ella para su propia existencia requiere de un trabajo en el cual los recuerdos en estado de significación solo son posibles en la medida en que las formas que lo expresivo definen sean ellas mismas la que amplíen lo que podríamos denominar las memorias.

Así, quizás, no veamos fallas, fracturas, insuficiencias, ni tampoco enmiendas, o sacrificios graves e invocaciones rituales. Tampoco probablemente, pidamos a esa visión de la memoria un reservorio al cual permanentemente acudir para develar el sentido. Por el contrario el sentido sería la inevitable consecuencia del deseo, que no necesariamente es un sinónimo del placer sino de la necesidad, de la urgencia, de la justa causa y de la demanda.

La representación como lenguaje de la memoria, impulsada por ese deseo, es en todo caso aquello que da forma a lo innominado, muy por el contrario de lo que se dice respecto a lo irrerepresentable de las zonas del más alto dolor y tragedia.

Justamente aquello que admiramos en las representaciones constituyen exactamente el ardid, la estrategia de la memoria para nunca dejar de constituirse, sino por el contrario exigir el tributo del lenguaje.

Así el arte sería no la argamasa de una falla, el relleno de una ausencia, sino la posibilidad de ese edificio, su mismo cimiento que en la constitución mental alimentada por aquellas ideas que permiten, solicitan y acucian con la belleza de la verdad. Que no fatalmente todos quieren.

¿Es esta una corrección a la hipótesis y a las profundidades de la reflexión de González? ¿o solo su proyección imaginaria, a la cual debemos agradecer por el esfuerzo crítico?.

La insatisfacción devenida por ello sin embargo, solicita del arte otra dimensión de la responsabilidad, liberándola de la sobrecarga del embargo sobre lo real, para ubicarlo en el origen mismo del acontecimiento.

Ya en 1955 Herbert Read, crítico y filósofo del arte, nos proponía : *“No pretendo ser el embrión de la teoría que aquí expongo, el embrión se encuentra latente en las olvidadas obras de Conrad Filtres y también en la fundación de las obras simbólicas de Cassirer, quien mantenía que toda función autentica del espíritu humano encarna una fuerza formativa original, el arte, el mito, la religión, el conocimiento, todos viven en mundos especiales de imágenes que no solo reflejan lo empíricamente dado sino que más bien lo producen con un estilo diferente. Para Cassirer todas las funciones del espíritu humano crea sus propias formas simbólicas (...) ninguna de estas formas puede ser simplemente reducida a las otras o derivarse de ellas, cada una muestra una muestra su propia manera de ver las cosas por lo cual constituye su propio aspecto de realidad. Yo no pongo en duda*

esta igualdad, entre las formas simbólicas como instrumentos comunes del discurrir, pero en este libro trato de establecer un derecho de prioridad histórica para los símbolos del arte... “si la imagen precede siempre a la idea en el desarrollo de la conciencia humana, como yo afirmo, no solo debemos rever la historia de la cultura, sino que también debemos revisar los postulados de toda nuestra filosofía” (Read, 1955)

Dice Read: *“la actividad artística comienza, en el momento en el que el hombre se encuentra con el mundo visible como con algo terriblemente enigmático. En la creación de la obra de arte el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza no por su existencia física sino por su existencia espiritual. El arte ha sido y es todavía el desarrollo esencial del conocimiento de la conciencia humana” (Read, 1955)*

De allí que el origen de aquel film, es el mismo origen de su causa política, eso que denominamos cine político, no es sino la constitución misma de la posibilidad de esa memoria. Dicho de otro modo Walsh no actúa para completar el registro, para percibir el archivo, para reconstruir el trauma, por el contrario, es el registro que permite que percibamos en carne propia aquel hecho lejano. De modo que constituyamos en memoria el dolor de la lectura.

Carri, Prividera, no tenían memoria, solo dolor. Y está visto que también el pozo de sus interrogaciones se encontraba repleto de rabia.

La rabia obnubila, empaña, genera conductas extremas, pero si esa pulsión se transforma en una exploración del carácter de ese estremecimiento negativo, de sus bordes agudos y cortantes, de los sufrimientos ocasionados fundamentalmente en el silencio del olvido o en

la imposibilidad de expresarse, entonces ahí se instala la luz de la comprensión y el alivio de la invocación del acto.

¿Es posible que la memoria sea en consecuencia esa necesidad, en los hijos de los secuestrados desaparecidos, en “Los hijos de fierro”, en mi hija, en todos los descendientes desde el principio de la conciencia social de aquello que opera como falla, y que solo se puede constituir en la repetición infinita de una representación, o en su misma creación?

Que otra cosa es sino volver al escenario en el cual vimos reiteradamente el ritual de una misa, o las máscaras coreográficas en la oquedad de la montaña, en la penumbra del teatro, en la proyección de la sala oscura, en la fotografía mirada hasta agotar los ojos, en el descubrimiento azorado de las cavernas antiguas, ornadas por el despertar de las imágenes.

Respetuosamente ante Horacio González, y sus afirmaciones: *“el arte sería fruto de la incapacidad de la memoria para agotar las formas del mundo por sí misma”, o “la memoria vacila sobre si seguir su trabajo imposible de anotación completa del mundo o estancar su movimiento en un lugar posible pero impotente: en su enemigo, el arte”*, nos permiten arribar a otra conclusión que la que sostiene su edificio crítico en el artículo, a saber que la memoria solo es posible que exista en un extraño movimiento de futuro, dicho de otro modo, la memoria solo es futuro sobre un pasado. Solo es posible en la medida en que la recreación sistemática de toda representación genere una iluminación mayor.

Las escenas originarias, no necesariamente implicadas en las fantasías de la sexualidad, aunque en cierto sentido los genocidios perpetrados en nuestra sociedad, han tenido una singular violencia sobre los campos de la genitalidad, a la manera de las más infames

fantasías del despojamiento de una infancia, no siendo casual el patriarcalismo machista de los represores, fundamentalmente para con las mujeres y en particular acerca del despojamiento de sus hijos nacidos en cautiverio.

Es posible que este robo se encuentre inspirado no solamente en razones ideológicas sino también en pulsiones que pretendieran borrar el amor que los había generado. Origen sin duda, causa también, de un proyecto transformador al cual había que destruir para desaparecer esencialmente toda memoria.

La falla, en este marco no sería de esa memoria sino del gesto que el terrorismo de Estado pretendió imprimir a todo lenguaje. Es decir que frente a esta imposibilidad, el arte, la cultura, las representaciones no han hecho sino demostrar la ausencia de aquella falla y la gracia que implica su permanente incubación y nacimiento.

Así el mundo de lo sensible sería fruto (y parafraseamos a H. G.) de la capacidad de la memoria para enriquecerse con las formas del mundo.

Por eso esta dimensión es esencialmente política. Dada la condición animal y entrañable de lo humano en la política, ella es fuente de la necesidad del arte. La misma construcción de la ciudad, la pasada y la futura son las formas en las que el arte encuentra su esencia política, y revela la arquitectura del proyecto, la función de la duplicidad necesaria de la imagen, de la consolidación universal de la palabra y de la propia existencia de eso que llamamos poesía, es decir origen, o la fusión infinita del sentido.

El arte no sería entonces una mediación sino la configuración estética de la política, y es ahí donde nos encontramos con mi hija, con los cineastas de las nuevas generaciones, con todos aquellos que permanente nos proponen nuevas escenas que sanen las trágicas originales.

Política asumida como militancia de la forma, como compromiso de lo imaginario, como manifestación de lo colectivo, como introspección de lo personal, como exhibición de lo íntimo y como la razón que permita el vivir junto a todos los que creen en este concepto de la memoria.

Sin duda la ESMA soporta un protagonismo involuntario, el valor que agrega al sentido contemporáneo que su destino final tiene para nuestra nación. Pero hay un espacio que también comporta un profundo sentido histórico para la construcción de una nación. Y ese espacio es el Río de La Plata. Un significante desmesuradamente abierto, flotante, vacío en tanto equivalencia simbólica y posibilidad de relato. En una conversación personal con Ricardo Piglia, en un bar de la estación ferroviaria de Constitución, nombre emblemático si los hay, al momento en que editábamos el reportaje que habíamos hecho junto con Guillermo Lombardía para la revista “Talita” con motivo de su novela “Respiración artificial”, nos mencionaba en esa conversación un proyecto que Rodolfo Walsh, en ocasión del último encuentro con él, urgente, en tránsito, sobre una de esas mesas, que discurría acerca de un botero del río que vivía de recoger de su lecho, cualquier objeto perdido o arrojado, y que de vez en cuando a través de esa tarea se encontraba con fragmentos que indicaban una historia de combates, navegaciones y conquistas a través de las cuales se podía inferir una historia argentina, sólo basada en restos y ruinas. Ese sencillo hombre enunciaba una memoria en el mero acto de su sobrevivencia por la recolección casi de coleccionista de lo que permanecía depositado aun frente al flujo constante del agua.

A ese río fueron arrojados los cuerpos. Ese río hoy es oficialmente un museo, aunque no lo parezca. Es el fondo del parque ceremonial, el back projecting invisible que sostiene sin embargo las representaciones, las convocadas, las sentidas, las recordadas. No tiene el

prestigio de la ESMA, la singularidad de una arquitectura, el señalamiento de un aquí, probablemente no haya excursiones a observar la fosa móvil de las víctimas, el líquido amniótico de nuestra república, pero sin duda es el territorio más sensible de nuestra memoria. Su mera existencia es en su límite, la ausencia de todo límite, la imposibilidad del olvido y la invitación a todo relato, discurso, gesto o representación que permita visualizar la caída, oír el gemido, percibir el choque, acompañar la inmersión y acariciar imaginariamente a los compañeros.

Finalmente, volvemos a la preciada dirección de la Biblioteca Nacional, y recordamos el Poema de los dones y a Funes el memorioso. En el primero Borges asume la ironía del encuentro de su ceguera óptica con las máximas creaciones literarias, plenas de imágenes que ya no podrán ser percibidas, es decir leídas por él.

¿Cuál de los dos escribe este poema

de un yo plural y de una sola sombra?

¿Qué importa la palabra que me nombra

si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido

mundo que se deforma y que se apaga

en una pálida ceniza vaga

que se parece al sueño y al olvido.

Y del campesino uruguayo:

Me dijo: "Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo". Y también: "Mis sueños son como la vigilia de ustedes". Y también, hacia el alba: "Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras"...

Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos. La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra.

La condición de sociólogo de H.G. y de otros ilustres intelectuales argentinos que se ocuparon de estudiar los fenómenos culturales y particularmente los de la comunicación, y aún más específicamente los mundos audiovisuales dominantes, han quizás impuesto un modelo epistemológico vector y algo rígido, o más probablemente algo distanciado, puesto más como objeto de estudio que como acto de creación y experiencia.

El arte, vive de las connotaciones, crea su propio significante, su propio interpretante, acude a lo visible, a la apariencia, para que ella en su energía manifiesta nos entregue la riqueza de su sentido. Cada vez que alguien ejerce su acción, Cervantes o Menard, instala el circuito infinito de la memoria.

Es en la comunicación y la estética donde este debate, resolverá sus autonomías, en armonía solidaria con las ciencias sociales en su conjunto.

Cecilia tiene una imagen II

¿Qué significa jetée? Muelle, escollera, dique. Según el viejo diccionario de 1953 de Vicente Salva, heredado de mis tíos Adolfo y Paquita. Recorrer las páginas secas, algunas casi desvaídas, como si pudieran fugarse y fueran en sentido contrario a aquellos lugares o sitios o construcciones que implican una referencia segura. Como esos términos encontrados en la interrogación que desata el visionado del film de Chris Marker, su famoso trabajo cinematográfico justamente denominado *La Jetée*. 1962 fue la fecha de su realización y la misma se basa en la continuidad fotográfica, fotograma por fotograma, sin movimiento aparente al interior de cada imagen, pero que adquiere la extraordinaria dinámica de un relato que se desliza en espacios diversos tales como el subterráneo de París, calles de esa ciudad, personas deambulando en lugares públicos, captadas en ese instante decisivo del que hablaba H. Cartier-Bresson, instante que deviene por la agudeza de su registro, por la calidad inusual del encuadre, por la luminosidad precisa del ambiente, por la perspectiva adecuada respecto al movimiento detenido, y la singularidad fisonómica del sujeto captado en puro movimiento que se resuelve en una gramática no codificada del espectador dispuesto. Algo así como una escritura en la que se constituye una historia que estaba latente, ya sea por detalles insignificantes, pero altamente expresivos como una máscara antiguas en alguien que nos mira a la salida de un túnel, o un vestido anacrónico, o un grupo de personas rodeando a alguien recostado, todo eso sostenido por el delicado hilván de una voz paradigmática del cine testimonial francés de la inmediata posguerra quizás marcada por un recitativo a modo de cantata que permitía ingresar al campo de la

muerte, es decir Auschwitz , en el travelling más conmovedor de Noche y niebla, de A. Resnais, y que desde su ingreso a nuestra sensibilidad en 1955, hasta este muelle que nos ocupa, hasta este dique que nos detiene, se llamó entre otras cosas nouvelle vague, o la originalidad del triunfo definitivo del rol de la imagen como núcleo, unidad de sentido, argamasa de lo contemporáneo y estructura fundamental del lenguaje audiovisual.

¿Qué cuenta La Jetée que se vincula con mi hija Cecilia?

Prefiero intervenir su texto off, o si se quiere su voz over, como los actuales artistas plásticos intervienen una imagen, leer comentando, respirando y evocando las innumerables veces que pude ver el film y el incesante run run de la memoria, para desde ahí tratar de comprender el significado de la misma.

Aclaremos, no hay nada fuera, ni siquiera esa voz, ese sonido definido más como una cartografía guionística que como una presencia simbólica, reducida a ser un indicativo estructural para una industria y no un procedimiento de lo expresivo, ese texto que mencionamos en realidad está dentro, es parte constitutiva, no mero comentario, sino que en todo caso tiene el valor como en la música de completar la dimensión armónica, para que el ritmo de los fotogramas y la pulsión percusiva de la melodía, del relato totalicen la marcha de un sentido.

¿Cómo habrá sido la persistencia ya no de la imagen en la retina o de otras más actuales teorías sobre la percepción, sino al interior del alma de todos los niños que quedaron como víctimas colaterales del genocidio, del terror, del ocultamiento y la negación?

La respuesta que me permito en este espacio, es que seguramente se pareció, a una forma de tortura, a otra manera de experimentar la condición esencial de la misma, que es la anulación, la supresión, y la eliminación del tiempo. Tanto el histórico como el personal, por lo que ese detenimiento, esa constante sitúa de manera provisoria toda variable de la vida y debe ser revisada y comprendida.

Estas voces, la del film de Marker y la mía nos dicen:

Esta es la historia de un hombre marcado por una imagen de su infancia. La violenta escena que le atormentaba, y cuyo significado comprendería años más tarde, ocurrió en el muelle de Orly, algunos años antes del comienzo de la Tercera Guerra Mundial. Los domingos en Orly, los padres llevan a sus hijos a ver el despegue de los aviones. A sus cinco años, Cecilia, esperaba el nacimiento de Julieta su hermana menor, con un bolso preparado por Elina, su madre, al lado de su cama para acompañarnos frente a la primera señal de las contracciones de parto, en ese año, en esos días hicimos dos o tres ensayos que nos devolvieron a nuestro hogar, y cada vez que la despertábamos se levantaba con la seriedad y el entusiasmo con la que luego acunaba en sus brazos a la recién nacida. Nuestro Orly era el bosque, los encantos de un pequeño lago, la manzana acaramelada y el paseo por el zoológico, aún en medio de trabajos y luchas, de la efervescencia de nuestra juventud, de la amada inconsciencia de la muerte, no por ignorancia sino por la persistencia de esas vidas que habíamos decidido traer a este mundo. Ese domingo en particular el niño cuya historia vamos a contar estaba destinado a recordar la visión de un sol congelado, el paisaje del fondo del muelle y el rostro de una mujer. Nada distingue los recuerdos de los momentos corrientes, no se descubren hasta más tarde, por sus cicatrices. Sobre ese rostro que tenía que ser la única imagen de paz para atravesar

tiempos de guerra, se preguntaba si lo había visto realmente o si había creado un momento de ternura para sobrellevar el momento de locura que vendría después. El súbito ruido, el gesto de la mujer, la caída de un cuerpo y el griterío de la gente en el muelle, turbada por el miedo. Esas cicatrices están también descritas en ese tiempo recobrado que Cecilia volcó sobre las páginas del “manuscrito” que también nos ocupa, pero desestimo, y no es una pose, sino una percepción, que hayamos tenido miedo. Que también eran tiempos de guerra, de esa larga y prolongada que una nación como la nuestra sostuvo con la materia de nuestras vidas. Cómo quedó impresa esa imagen, y cómo acompañó la develación de lo inmerso en aquellos mundos, el privado, el de su infancia y el público, el de los hechos que tanto ella como nosotros tuvimos que experimentar. Más tarde comprendió que había visto la muerte de un hombre. Y luego llegó la destrucción de París. Muchos murieron. Algunos se creyeron vencedores. Otros acabaron prisioneros. Los supervivientes se establecieron en una red de galerías bajo Chaillot. La superficie de París, y sin duda la de la mayor parte del mundo...era inhabitable, podrida por la radioactividad. Los vencedores montaban guardia en un imperio de ratas. Los prisioneros eran sometidos a experimentos que parecían preocupar mucho a aquellos que los llevaban a cabo. Al finalizar el experimento unos estaban decepcionados, otros estaban muertos o locos. Qué superficie se agitó en los pliegos de aquellas horas en las que queríamos indicar el carácter de lo atroz, confiados en las imágenes que crearíamos mientras los pupitres de la escuela los cuadernos sobre ellos, la escritura de la palabra convocaba una vez más a una idea de libertad parecida a la que el poeta surrealista nos había invitado a balbucear. Fue para llevarle a la sala de experimentos por lo que un día vinieron a buscar, de entre los prisioneros, al hombre cuya historia relatamos... Encontró a un hombre sin pasión que le contó tranquilamente que la raza humana

estaba condenada, que el Espacio estaba cerrado, que el único vínculo posible con la supervivencia era el Tiempo. La imagen, la breve y frágil imagen de ella misma, niña, acurrucada, diciendo su nombre a un sujeto extraño, más bien terrible cuya forma y presencia superaba en la escena rodada a cualquier espectro o monstruo de sus primeros años, fue recurrente y seguramente generó una obturación del tiempo como consecuencia de un congelamiento del espacio. Un agujero en el Tiempo. Quizá a través de él se podrían pasar víveres, medicamentos, fuentes de energía. Ese era el objetivo de los experimentos, enviar emisarios a través del Tiempo, apelar al pasado y al futuro para socorrer al presente. Pero el espíritu humano fracasó. Despertarse en otro tiempo significaba volver a nacer, como adulto. El impacto era muy fuerte después de proyectar cuerpos sin vida o sin conciencia en distintas zonas del tiempo. Ahora los inventores se concentraban en sujetos dotados de imágenes mentales muy fuertes. Capaces de imaginar y soñar con otros tiempos, quizá fueran capaces de habitarlos. Ella pudo pasar alimentos, fue su propia energía, su emisaria y no fracasó. Como adulta renacía cíclicamente en su propia niña, la que ella llevaba en su ser y aquella imagen no era ni un sueño ni una imaginación surgida de la nada, sino una experiencia, una proyección tan concreta como su vida actual, de modo que se convirtió quizás como muchos de nosotros, en la materia sensorial de la memoria. Cada instante de su pasado se transformó en el permanente flujo de su presente. La policía del campo espiaba incluso los sueños. Este hombre fue escogido entre mil debido a su fijación por una imagen del pasado. Al principio nada más que desgarró en tiempo presente y sus potros de tortura. Se empieza de nuevo. El sujeto no muere, no delira. Sufre. Se prosigue. El décimo día empiezan a manar las imágenes como revelaciones. Una mañana en tiempo de paz. Una habitación en tiempo de paz, una habitación de verdad. Niños de verdad. Pájaros de verdad. Gatos

de verdad. Tumbas de verdad. ¿Ha sido un sufrimiento haberse convertido en imagen en la infancia? ¿Ser su propio pesebre? Sabemos que todo nacimiento conduce a esa última verdad y sin embargo...porque cada niño, o pequeño animal o el silbido de un pájaro van tejiendo a la manera de sus propios dibujos, de la apropiación paulatina de los sonidos de cada palabra, una reiteración de que aquello que fue destruido y retorna al rozar aquella imagen, que mira, se mira y su propio manantial propicia la acuciante pregunta que durante años permaneció, viva y extrañamente reclamada. Ir hacia atrás fue en su crecimiento aceptar mi lentitud de ir hacia adelante y recuperarla, a la niña que decía su nombre para poder ser nombrada por ella misma en la ceremonia del retorno de la escena.

El decimosexto día, se encuentra en el muelle. Vacío. A veces, encuentra un día de felicidad pero diferente; un rostro de felicidad pero diferente. Ruinas. Una mujer que podría ser la que busca. Se han cruzado en el muelle. Desde un coche, la ve sonreír. Aparecen otras imágenes que se mezclan en un museo que podría ser el de su memoria.

El trigésimo día se encuentran. Esta vez está seguro de que es ella. Es la única cosa de la que está seguro en este mundo sin fecha que le conmociona por su esplendor. A su alrededor, hay materiales fabulosos, vidrio, plástico y tejidos esponjosos. Cuando sale de su fascinación, la mujer ha desaparecido. ¿Es posible que esta que es hoy la mujer que fue aquella niña recupere la presencia de todas las mujeres que parieron a los niños y las niñas cuyas imágenes fueron falseadas? ¿Y que esos niños y niñas bosquejen las imágenes sustraídas en la infinita proliferación de la única imagen que al ser nuevamente puesta en la escena mute ante cada una de los que están dispuestos a dar testimonio? Entonces no habría en el sentido último ninguna desaparición... recibió el mensaje de los hombres del futuro. Ellos también viajaban a través del Tiempo y más fácilmente. Ahora estaban ahí y le proponían ser aceptado entre ellos. Pero su petición fue diferente, más que ese

pacífico futuro, él pidió que le devolvieran el mundo de su infancia y esa mujer que, a lo mejor, le estaba esperando. Una vez en el muelle de Orly en ese caluroso domingo de preguerra en el que ahora podía permanecer pensó con un poco de vértigo que el niño que había sido también debía de estar allí, mirando los aviones. Pero primero buscó el rostro de una mujer en el fondo del muelle. Corrió hacia ella. Y cuando reconoció al hombre que le había seguido desde las galerías, entendió que no se podía huir del Tiempo, y que ese instante que le habían concedido de niño y que tanto le había obsesionado era el de su propia muerte.

Para nosotros, para Cecilia y para mí era el tiempo de nuestra vida y todo nuestro deseo y quizás nuestra lucha fue ir hacia él, para ser parte del tiempo de los justos.

PARTE III

El silencio de la infancia en el Cine

Antes que un epígrafe, prefiero indicar un fragmento de un texto de Umberto Eco en La estrategia de la ilusión, que sirve como referencia de la intención escritural:

“no creo que exista ruptura entre lo que escribo en mis textos especializados y lo que escribo en los periódicos. Hay una diferencia de tono, por supuesto, dado que al leer día tras día los acontecimientos cotidianos, al pasar del discurso político al deporte, de la televisión al ‘beau geste’ terrorista, no se parte de hipótesis teóricas para evidenciar ejemplos concretos, sino que más bien se parte de acontecimientos para hacerlos ‘hablar’, sin que se esté obligado a llegar a conclusiones en términos teóricos definitivos. La diferencia reside, entonces, en que, en un texto teórico, si se avanza una hipótesis, es para comprobarla confrontándola con los hechos. En un artículo de periódico, se utilizan los hechos para dar origen a hipótesis, pero no se pretende transformar las hipótesis en leyes...” (Eco. 1986)

La represión política, las formas del genocidio en la nación argentina y la configuración de un corpus orgánico que lo ubicara en el territorio de la memoria, a través de las obras comunicacionales en el marco de lo audiovisual y de otros modos del campo estético y ensayístico, constituyen el escenario básico para el desarrollo de la investigación que permita la constitución de un pensamiento crítico en torno a las relaciones que ambos mundos proponen.

Las tensiones que ha suscitado tal vínculo, o su posibilidad, expresan desde posiciones de extrema negatividad, hasta resoluciones que han puesto en cuestión los saberes históricos, las convicciones y las producciones en torno a la recuperación de las construcciones, que desde el orden de lo estético han sido creadas para dar a conocer, hacer público y difundir la complejidad de la tragedia abordada.

Corresponde entonces en la presente investigación establecer tales vínculos a través de las formas de representación estético comunicacional, en particular en el campo audiovisual, entre la generación denominada de los 70, y la que produjo su irrupción al final de la crisis de los 90. Formas, relatos, obras y acciones que expresan temáticas comunes y similares perspectivas críticas, pero configuran sus realizaciones a partir del reconocimiento diferenciado, ya sea por el imperativo de lo real, abordado con premisas objetivistas, estructuras experimentales y de fusión de tendencias clásicas y de vanguardia. Y la consideración que deviene de identidades proyectadas con igual legitimidad en el plano de la subjetividad, de diferentes condiciones históricas y tecno – expresivas a fin de posibilitar la comprensión de los mundos creados en la definición concurrente de identidad, memoria y verdad.

Albertina Carri

Restos.

Restos es un cortometraje realizado por Albertina Carri en ocasión de los Festejos del Bicentenario de la revolución de Mayo de 1810, en el marco de una propuesta de la Universidad de Tres de Febrero y el Ministerio de Cultura de la Nación con auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) que implicó la realización de una serie de una serie denominada “25 miradas: 200 minutos”. Se trata también del último film proyectado públicamente de la directora argentina Albertina Carri. En el mismo cuya duración es de ocho minutos, se puede apreciar una estructura basada en la exposición de aproximadamente quince escenas:

- Un joven de aproximadamente 25 años desnudo y acucillado en un bosque.
- Un fotograma de film ardiendo.
- Una danza de chispas.
- Un pasillo con latas oxidadas de films.
- Un gato sobre las latas.
- El mismo joven ante una maquina de montaje de films.
- El mismo joven encendiendo y enebando un proyector, una pantalla, y al interior con su cámara en mano registrando paisajes urbanos.
- Sigue la proyección con la pantalla intervenida a la manera de un video arte experimental.

- Fotograma quemado.
- Anaqueles con latas.
- Una cubeta con líquidos químicos produciendo la disolución de los componentes de las imágenes.
- El joven filmando y las imágenes intervenidas con rayones a la manera de tachaduras sobre los fotogramas y luego sobre los ojos del camarógrafo.
- Un estallido cromático video artístico.
- Para finalizar con el joven nuevamente desnudo en el bosque.

La apertura y el cierre del cortometraje, sus imágenes y las formalizaciones audiovisuales, desarrollan en principio tres niveles de materiales significantes: aquellos que indican un campo narrativo relativamente autónomo en el que se observa la voluntad de registro y observación del mundo; la materialidad que involucran las figuras que las imágenes conservan como memoria latente en los soportes técnicos de los rollos expuestos y conservados y las imágenes que constituyen una libre asociación considerable desde la perspectiva de una estrategia poética, es decir involucrando a las mismas como formas sintácticas propias de lenguajes que se valen de retóricas polisémicas.

Estos tres modos confluyentes, se complementan con la presencia de un texto pronunciado por una voz anónima a la manera de un recitativo o declaración o manifiesto que como un coro singular comenta las variaciones potenciales de sentido, sirviendo de nexo o conexión con la articulación del imaginario y sus potencialidades de comprensión y comunicación.

La voz en off pronuncia lo siguiente:

“¿Acumular imágenes, es resistir? Es posible devolverles ahora el gesto desafiante? (Arden negativos y negativos acumulados, apilados) Durante las décadas del 60 y el 70 el cine también fue un arma política. Una cantidad indeterminada de películas desafiaron la censura y la represión. Fueron un instrumento de denuncia y contrainformación. Esas películas no buscaban espectadores; el mero espectador, se decía entonces, era un cobarde o un traidor. Buscaban militantes que las vieran en sindicatos, escuelas, centros vecinales, universidades, incluso a la intemperie en el corazón de las villas. Obras mutantes, dinámicas, crecían con las voces que se iban sumando de cada proyección, en el debate se completaban. Mensajeras del dolor y el estallido mostraban que la acción era posible, que la violencia, necesaria. Así había sido en los últimos doscientos años, esas eran las huellas de los años de liberación. (Carga película en proyector) La máquina de amputar del terrorismo de estado la seccionó con métodos diversos. Tal vez los perpetradores todavía conserven aún algunos títulos, trofeos de una guerra que también se jugó en el imaginario. Eliminadas como rastros de los perseguidos. Sumergidas en lavandina para mutilar sus escenas, destruidas, veladas o quemadas por las mismas manos que las habían creado, como quien arrasa el campo de trigo para asegurarse el hambre del enemigo. Otras quisieron ser salvadas, escondidas en latas de títulos inocentes, desmembradas, enviadas a supuestos lugares seguros de los cuales nunca volvieron. La mayoría quedaron perdidas, desaparecidas, ellas también. (Latas guardadas) Curiosamente las películas que sobrevivieron ahora tienen dueños particulares, raramente se exhibieron, recuperaron la firma de autor, aunque así no fueron pensadas. Lo primero que se perdía era el nombre, detrás de un bautismo guerrero fundido en el

grupo se ganaba otro, anónimo, una identidad colectiva para apuñar la cámara. No era humildad, era certeza. Las historias sumergidas convertidas en vías de contagio de la potencia de la acción colectiva. Decir nosotros tenía la fuerza del agua que busca la pendiente. Desde esta orfandad que sólo puede decir yo me dejo encandilar por las imágenes perdidas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños, enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria. Será posible recuperar su gesto desafiante, su potencia vital, su exquisito presente hinchado de futuro? Podrán todavía mellar la trama que cubre el cielo de los rebeldes? El fulgor de su ausencia quema ahora viva. (Tintas) (Otra vez hombre desnudo en bosque) Acumular imágenes es una forma de la memoria. Volverlas disponibles es necesario para desglosar la huella por la que seguir andando.”

En principio quizás deba destacar la permanente confluencia y/o contradicción que se verifica en un texto de carácter discursivo, que como tal se constituye en razón universal y comunicante por su código convencional y la fusión con lenguajes que no poseen preexistencias de signos acordables, sino por el contrario, extraen su potencia de la resignificación ambigua en sentido semiológico.

Dado que el texto en off también posee la influencia de la posibilidad interpretativa, al carecer de cierre al modo panfletario y discurrir más cómodamente en la reflexión, en la exploración de un sentido aún evanescente, como es el de las imágenes latentes de la memoria cinematográfica alojada en el denominado cine político de los 70 que como el conjunto de las fuerzas sociales que fueron objeto de represión también exigen la cualidad de una voluntad persistente en cuanto a la recuperación de una memoria que exceda la

testimonialidad y que por el paso del tiempo se haya constituido en herramienta de conocimiento y de juicio.

Esas películas no buscaban espectadores, trofeos de una guerra que también se jugó en el imaginario, las películas que sobrevivieron ahora tienen dueños particulares, raramente se exhibieron, recuperaron la firma de autor, aunque así no fueron pensadas. Buscarlas es resistir a esta intemperie sin sueños.

Estas afirmaciones extraídas con cierta arbitrariedad del texto off, expresan algunas de las percepciones que el pequeño film recicla en la restitución posible del mundo que significó el denominado cine político en la argentina que luchaba por la recuperación democrática, el retorno del máximo dirigente político de la época y caudillo histórico en el exilio, y la transformación de las estructuras de dominación del sistema social nacional.

Para quien esto interpreta la afirmación de que esos films no buscaban espectadores sino militantes, refiere quizás una impresión que dado mi carácter de coprotagonista del periodo pueda sino corregir por lo menos contextualizar.

La generación que dio lugar al objeto recordatorio de “Restos” se veía privada por las estructuras dictatoriales del Estado y las censuras, hegemonías, controles que los medios de comunicación masivos dominantes poseían, siendo la generación de los films que se observan como el fuera de campo de las latas, una respuesta a lo negado, a lo ocultado, y a lo invisibilizado por el aparato múltiple que configuraba el poder del régimen político vigente.

Tal respuesta se vio impulsada por utilizar los medios audiovisuales, esencialmente como la principal forma de comunicación de las reivindicaciones que la época solicitaba desde los

sectores denominados del campo popular, que incluían a movimientos democráticos, estudiantiles, sindicales, partidos políticos proscriptos o perseguidos, presos políticos, leyes represivas y fuerzas armadas ubicadas como guardias pretorianas de ocupación interna tanto territorial como política siguiendo los dictados de las concepciones del Departamento de Estado Norteamericano y de sus organismos pentagonales.

Para dar a conocer, testimoniar, educar críticamente, difundir, exhibir, mostrar, revelar las realidades sufridas por los pueblos latinoamericanos y en particular por el nuestro, se formalizaron aquellas obras cinematográficas que no ignoraban las amplias posibilidades que hoy pueden utilizarse en el marco de la distribución y de los flujos comunicacionales audiovisuales, pero sí éramos conscientes de las imposibilidades que se evidenciaban y a las cuales no nos resignábamos.

Las necesidades impulsaban nuevas figuras de razón. Entre las que se encontraba la renovación tecnológica que comenzaba fuertemente a habilitar instrumentos como las cámaras y circuitos de 16mm, que habilitaba tanto la producción como la exhibición liberada de los sistemas más fuertemente industriales. Así como también el desarrollo de la televisión y de formas de impresión gráfica más afines con actos independientes como los que comenzaron a dar lugar para la existencia del objeto ausente que menciona el texto del cortometraje de A. Carri.

Es que también entonces, a pesar de posibles aparentes exigencias de compromisos a los que se les exhibía el corpus, se buscaba un espectador que también sensibilizara su conciencia (concientización era el término) y accionara junto con el sector más activo de la sociedad para el logro de los objetivos mencionados.

Hubo un mundo que se desajustó, al sentido del cual A. C. no puede acceder. Por eso el joven protagonista de “Restos”, tiene los ojos rayados, impedidos. La mirada clausurada, la perspectiva negada. Como consecuencia de ello, está perdido, aislado, desnudo, virgen. La resolución no es solamente la representación de un mundo desde la perspectiva política, crítica de denuncia, sino también la construcción de un universo propio del lenguaje audiovisual.

Hay una contradicción entre expresar que hoy son autores los cineastas que antes eran militantes, dado que, lo colectivo, el objetivo político, no podía y en términos generales tampoco quería prescindir de las dimensiones estéticas que configuraban los relatos cinematográficos que se producían. Una de las características de la vigencia de los mismos, es su potencia comunicante, su fuerza expresiva que caracterizaba a la generación en la búsqueda de un modo de representación que asumiera las razones sociales con la verdad histórica.

Y esta singularidad, reconocible en la perspectiva contemporánea de la revisión de tales obras residía en la alta formación cultural, en la sensibilidad estética, así como en las escrituras periodísticas, ensayísticas y críticas de escritores como Rodolfo Walsh y otros, se solicitaba y se disponía profundidad, claridad y belleza expositiva, que de ningún modo negaban el gesto, la acción y el compromiso. Solo lo favorecían.

Colectivos, anónimos, clandestinos, militantes, pero siempre tuvieron autores. Cine de la base, o los informes político militares, las entrevistas a dirigentes en riesgo, en general las películas tenían nombre y apellido. Pablo Szir, los hermanos Juárez, Octavio Getino, Fernando Solanas, Raymundo Gleyzer. En algún plano siempre se reconocía su

responsabilidad autoral. Sin embargo este vínculo determinante del relato y del discurso político subordinaba tales identidades a las disciplinas orgánicas, siendo la actualidad a través de por ejemplo la obra de A.C. un movimiento inverso, que partiendo de la aparente construcción estética sigue sin embargo, un itinerario de territorialidad política.

(off Carri) *“la mayoría quedaron perdidas desaparecidas ellas también”*

Actualmente es posible ver la mayor parte del cine político generado en el periodo, Gleyzer, Cine de la base, Cine Liberación, etc... Rescatamos “Informes y Testimonios...” gracias a la Cinemateca Cubana, y luego de una casa en el sur donde se habían alojado alguna de las copias que en la retirada se guardaron con el único criterio de la preservación del material y la vida. Hay una voluntad de plantear, quizás, la pérdida de un rasgo político. Que en algún lugar, en aquel entonces había un contexto que determinaba un marco del concepto ideológico y que ahora eso se perdió y no es así. Nunca se perdió la idea que había gente que hacía ese cine desde un lugar personal pero comprometida con un colectivo. Había colectivos posibles para la acción pero no se perdía la identidad, salvo en la militancia clandestina, eso es otra cosa.

La militancia y el compromiso político hicieron a Walsh, y Walsh firmaba lo que hacía. Del mismo modo nosotros firmábamos lo que hacíamos.

Restos surge de la idea de que algo nos está faltando, y si ello sucede quedamos desnudos en el medio de la nada.

“Yo en ese momento estaba siguiendo los pasos de algunas cosas que había escrito Fernando (Martín Peña), si bien le sigo los pasos desde hace muchos años, porque lo tuve de profesor, así empieza nuestra relación. En realidad somos coetáneos pero bueno, a él

siempre le gustó hacerse el mayor (alude a la singularidad de que el máximo filmólogo de la argentina sea muy joven).

La génesis del proyecto empieza en cuba, yo fui a presentar Los Rubios al festival y me cruzo con Fernando que estaba yendo al ICAIC a encontrar una película. No sabía si la iba a encontrar o no, o quizás encontraba más de una. Encontramos Ya es tiempo de violencia que es una película de Enrique Juarez, que es uno de los directores desaparecidos durante la dictadura. Y nos la mostraron con los actos desordenados, primero el cuatro, después el uno y así. Igualmente yo quedé completamente fascinada y la película se entendía completamente a pesar de estar los actos todos mezclados. Y salí de ahí diciendo que vi la mejor película argentina de mi vida. Es una película de una puesta en escena, de una narración, de un ritmo, de una nueva forma de estar contada, y me impactó fuertemente. Y de algún modo descubrí que, a pesar de ser hija de desaparecidos y a pesar de tener una relación con las películas desaparecidas en mi historia personal, descubrí un cine del que conocía poco y nada. Y a partir de allí empecé a perseguir a Fernando periódicamente, a leer sus investigaciones.

“Yo insisto mucho en que “Restos” es un documental, y creo y estoy convencida de que es un documental, diría que es como la contracara de “Copacabana” de Rejtman que es un documental de imágenes documentales y no tiene texto. Detrás de “Restos” hay una gran investigación, que no la realicé yo claramente, la realizó Fernando en sus años de conservación y preservación de material.

La cuestión es que cuando me llaman de Secretaría de Cultura me pareció interesante hablar de ese proceso que poco se ha hablado. Es algo de lo que no se

tiene ninguna conciencia, si hay cine guardado o no, como se preserva el cine, etc. Es un trabajo realmente inmenso. Este corto trata específicamente sobre ese período sobre esas películas (60/70) .

Me parecía interesante hablar del Bicentenario, hablando de los “Restos”. Y la idea de “restos” del título, me interesaba porque está directamente relacionado con ese período con la falta de cuerpos. Que con los años, con tanta información, y de tanto hablar de los desaparecidos, los desaparecidos, se pierde cierta cuestión de esta falta de la cuestión física de los restos. Es definitivamente el cine también físico.(Carri. 2011)

Otra cosa para comentar del cortometraje, es que “Restos” es un documental, porque la voz en off si bien tiene un texto poético, está todo el tiempo narrando está investigación previa hecha por Fernando. También la puesta en escena de película era un poco como también recordar como ciertas formas de hacer cine. Todos los efectos que tiene la película son analógicos, no son digitales. Es como rescatar esa forma de hacer cine, de algún modo que la urgencia que se usa tanto ahora no estaba.

La escritura metafórica de “Restos”, su comunicado crítico, su organización expresiva a través de la indagación testimonial de la existencia de un capital simbólico filmado, de una iconografía concreta, de una realidad fijada de una vez y para siempre, es en la dimensión del imaginario de A.C. un manifiesto de una restitución viva, sin excluir la museográfica, pero tendiendo a generar otro modo del compromiso, más acorde con lo multiforme y polisémico tanto de la realidad actual como de las sensibilidades que la abordan.

Albertina funciona sobre la dialéctica negativa, expresa la rabia, la ausencia, la afectividad ausente, el desatino de su ausencia; no pretende moralizar a nadie, para recuperar su identidad, lo único que puede recuperar es el sentimiento de aquella infancia perdida. Es a partir de la dialéctica negativa como ella se encuentra. En todo momento marca la ausencia, la disolución de su mundo familiar, de su universo social, pero, las huellas, las señales de aquello, están inhibidas, sospechadas, lo que le hubiera dado el carácter que suponían los que no habían sido directamente situados en el territorio de su soledad.

Recomponer las imágenes implica hacerse cargo de la militancia de sus padres, que tiene que ver más con mi historia personal, así como el cine político tiene que ver con ser cineasta. Es necesario reconstruirlo pero no desea hacerlo según esos parámetros. También la batalla se dio en el campo de lo imaginario, que está herido. Este corto es la puerta abierta a la comprensión de Carri. Por vía de paradoja es un ingreso posible a una retrospectiva que asegure una mejor comprensión del itinerario seguido por su perspectiva estética. En su dialéctica negativa, estas imágenes no se pueden ver, se disuelven en el ácido de la memoria, y al mismo tiempo se exige su reaparición, se demanda la recuperación pública de su existencia. El movimiento del breve film es uno de los mejores argumentos para haber convertido la memoria histórica del campo del cine militante, político y social en norma legislativa, en acción comunicacional por el camino de la constitución de una política de Estado.

Fernando Martín Peña expresaba en un encuentro en la FPyCS de la UNLP su reacción frente a la resistencia ya analizada de A.C.:

“Me hace físicamente mal dos momentos de la película. El momento en que se quema la imagen, el fotograma, si bien el daño que eso produce en el film es mínimo, porque es un fotograma; y eso cuando uno vuelve a pasar la película no se ve. Realmente uno no lo ve, salvo que sepa que está allí entonces lo va a percibir apenas. Pero no se ve la especie de explosión silenciosa esa de esa imagen que se destruye, que es algo que no puedo soportar..” (Peña 2011)

Es destacable lo que cada generación puede soportar, lo que cada oficio o perspectiva admite poner en circulación en tanto afecte sensibilidades, imaginarios o visiones entre existenciales y políticas. Donde Albertina Carri siente el ingreso a zonas de sufrimiento y de dolor que no pueden ser solo dimensiones intelectuales o reconocimientos conceptuales y se le dificulta el acceso a esos films que hoy constituyen documentos; para F.M.P. la seducción que ofrece el corpus es el deseo mismo.

“Tuvimos un pequeño debate en su momento, sobre si uno sumerge película en lavandina. Me había contado gente que había tenido que encargarse de material en los 70, se habían asustado y habían sumergido las películas en lavandina para salvarse, para borrarlas. Efectivamente el soporte acetato, se desprende en la emulsión en lavandina. Cosa que no pasa con el poliéster por ejemplo.

Estábamos charlando sobre formas de deterioro y yo le decía lo de la lavandina y ella me decía que no. Hasta que finalmente probó y está esa escena que no puedo tolerar.

El complemento es la fascinación con este tipo de objetos que registran de manera documental formas de la memoria. Es decir tanto los libros, como los discos, como

las películas tienen esa capacidad. Son una cosa que contiene un registro. Y ahí una fascinación, las películas vos las ves así son unos dibujitos las pones en el aparato (proyector) y se mueven. Eso es lo extraordinario, después si uno lo traslada a la importancia de que lo que está contenido en ese soporte se relaciona con la historia social y cultural, supongo que uno puede tener mayor o menor conciencia de la necesidad de conservar eso. Pero lo que la película explica bien, es que uno no puede concebir que nuestra memoria audiovisual no la esté guardando nadie. Estoy seguro que la mayoría de ustedes lo que piensan es “en algún lado han de estar”, alguien guarda las películas, el Estado las tiene en alguna parte. Bueno no, entender eso es el principio del caos. Una parte de eso está filmado en mi casa, lo que se ve de la pila de latas es el basurero de la filмотeca que es la parte de adelante, lo que tendría que tirar pero no tiro porque siempre puede servir para algo (Peña 2011)

“Restos” es una continuidad expresiva de la misma búsqueda que “Los Rubios”, varias marcas estilísticas y configuraciones internas permiten observar la naturaleza creadora y la originalidad expresiva de la cineasta argentina.

Debemos comprender el gesto de la construcción del cine de Carri. Por qué Carri expresa quizás más que nadie, el tema de que modo “el yo” en este mundo audiovisual constituye su referencia.

A.C. conoce la existencia de una película de la década del 70 basada en el libro de su padre, “Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia” (1968), realizada por

Pablo Szir, también secuestrado desaparecido en la ESMA. Convertido en personaje del film de Lita Stantic “Un muro de silencio” (año).

La periodista Daniela Kozak, con motivo del BAFICI 2008, en su blog “la conversación” comenta:

“Roberto Carri es, además, el padre de Albertina. Según el informe de la Conadep, en 1977 los Carri y Szir estuvieron detenidos juntos en el “Sheraton”, un centro clandestino de detención en La Matanza. Entre 1971y 1972, Szir filmó, junto a su pareja de entonces, la productora Lita Stantic, la película Los Velázquez. Años después, la película desapareció con él. En una entrevista con Moira Soto, Stantic cuenta: “Los Velázquez desapareció con Pablo, el negativo lo tenía él. Estaba completada la filmación, había un armado, el positivo estaba en el laboratorio, y el compaginador lo destruyó porque le dio miedo. Por supuesto, cada tanto aparece alguien con un dato, dice que puede estar en Cuba... Ya es un mito”. Según cuenta Lita Stantic en El cine de la resistencia: Los Velázquez -un relato incluido en un libro que está en la biblioteca del INCAA- Pablo Szir se interesó en la historia de Velázquez a partir de la lectura de Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia (1968), del sociólogo Roberto Carri. En ese ensayo, Carri hacía una lectura particular de la historia del bandido, teñida por el espíritu de la época. El sociólogo de 28 años veía en Velazquez un anticipo de las luchas de liberación nacional”. (en: <http://laconversacion.wordpress.com/2008/03/19/pablo-szir-y-la-historia-de-los-velazquez/>)

Para la conciencia existencial, política y estética de la autora de Los Rubios, la supuesta memoria que se encuentra en los films, en las imágenes que se rescatan para su conservación, estudio y posible exhibición, la ausencia del film mencionado, del autor del mismo, y de sus propios padres, legitima su perspectiva acerca de la presencia del cine político. Una presencia mutilada, que respecto a su persona, a su mencionado yo, no existe, no permite proyectarse. Y decimos proyectarse en el sentido de la recuperación que toda actitud maquina cinematográfica implica sobre el plano de la pantalla, pero también de la ruta que la imaginación y el deseo de la representación producen en el campo de lo que denominamos genéricamente memoria.

El film, el autor, la época, su padre, y los fundamentos de las luchas sociopolíticas han, por un lado, cronológicamente desaparecido, y también amortiguado sus efectos de sentido, combatidos por tendencias negadoras de aquella realidad transformadora, y al mismo tiempo se acentúa el hueco histórico de las consecuencias del genocidio, a saber:

Desvalimiento referencial, donde los cuerpos, las obras, las acciones de aquellos protagonistas no encuentran su significante, y arrasamiento cultural donde las antiguas víctimas solo pueden denunciar bajo diversas formas la apariencia de su soledad.

“Yo seguí obsesionada con esos materiales, específicamente porque mi padre en el año 68 escribió un libro, del cual luego Pablo Szir hizo una película inspirada en ese libro, y es una de las películas que nunca se encontraron. En algún momento quise hacer una remake de esa película, pero es como muy difícil hacer una película de la que no tengo ni una imagen. No sé si algún día podré hacerla, aunque tengo muchas versiones de guión sobre la película. Quizás algún día

aparezca la película y ahí si pueda hacer la remake o no necesariamente necesite hacerla". (A.C.2011)

Los Rubios.

Debemos considerar la crítica de Martín Kohan desarrollada en su análisis alrededor de Los Rubios con el nombre de "La apariencia celebrada", dado el conjunto de perspectivas con el que se pone en cuestión la condición testimonial y su indagación.

"Las pelucas rubias son, a la identidad, lo que los Rubios es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad donde las poses consiguen pasar por posturas, y la levedad por gesto grave". (Kohan; 2004)

Esta afirmación arriesga una visión que en algún sentido conduce al mismo sitio que las críticas esquemáticas frente al proyecto original habían planteado al inicio. Tales como que no proponía un acercamiento respetuoso, indagatorio y celebrativo sobre la historia de sus padres secuestrados desaparecidos, que aparentemente banalizaba tales vidas, su militancia, su compromiso intelectual y moral y la decisión de haber adoptado formas de la violencia revolucionaria y antidictatorial.

En otro pasaje dice: *"la mera oposición entre la memoria y el olvido hoy por hoy tan solo perdura en el fervor de las consignas, ya que por serlo y para serlo, las consignas precisan justamente de esa clase de simplificaciones"*.

Las organizaciones de derechos humanos, fundamentalmente desde la aparición de las Madres de Plaza de Mayo, plantearon una consigna que al oponer la posibilidad de la

justicia frente al Terrorismo de Estado en tanto memoria activa, permitiera eliminar todo olvido que desvaneciera la necesidad por promover las políticas pertinentes.

El tema de la apariencia indicado en el título sin embargo pareciera decirnos que el modo en que el contexto social reconocía la diferencia de la familia Carri-Caruso se basaba justamente en la ignorancia lógica sobre datos estructurales, genealógicos, o referenciales respecto a la identidad de los padres y sus hijas, solucionando la misma con marcas que indicaban la no pertenencia local.

El conjunto de descripciones en la que M.K. instala el itinerario realizativo de A.C. señala el desdoblamiento que de sí hace la directora e hija cuando proyecta su propia identidad en la de una actriz, la misma, Analía Couceyro que encarnando a A.C. leerá textos de Roberto Carri o por lo menos su prólogo – Isidro Velázquez –, manifestando un primer procedimiento significativo respecto a un distanciamiento.

“en la directora que filma a su actriz (siendo, a su vez, filmada) vemos a Carri mirándose y viéndose...De no mediar la impronta Brechtiana, podría pensarse en un mero ejercicio de narcisismo; pero no es así, porque Brecht de hecho ha sido invocado”. (M.K: 2004)

Toda representación demanda su interpretación, y los deslizamientos entre lo que consideremos ficción y su contacto con la materialidad de lo real, exige que los bordes de nuestros conceptos no trasciendan las causas de sus posibilidades. Esto sucede si se piensa que Carri “adopta” una solución teórica en su dramatización, en su indagación espacio temporal, en las recorridas lógicas entre los territorios vividos por la historia y los imaginados o explorados por su conciencia. En rigor, la formalización, el punto de vista del

abordaje finalmente propuesto (que tanta problemática causó entre los que presumen un modo definido preexistente), está creada por aquellas ausencias, que manifiestan el espesor de un distanciamiento cuya causa no es una elección estética, sino una ausencia existencial que encuentra en la composición planteada la duplicación como modo psicológico para procesar las huellas del dolor.

Es menos Brecht, y más el arco temporal que va del trauma vivido a la posibilidad de su enunciación. Desde aquella imposibilidad expresiva, del contundente acontecimiento de su infancia, a la atónita cronología de su maduración generacional, que podrá finalmente recrear las condiciones originales de su memoria, a través de la cual diremos que nos pertenece menos a las categorías que los adultos propiciábamos, sin por ello perder la intensidad, que los nuevos registros, que las actuales capturas propician.

Tal, ha generado en todos los que sin opciones de vida posibles, es decir los niños determinados por el genocidio, en tanto víctimas, lesiones, ausencias, imposibilidades que han constituido un corpus social pleno de duelo.

Estas omisiones brutales, impuestas por el secuestro y la desaparición forzada de personas, no constituyen “abusos de la memoria” tal como cita M.K. a T. Todorov, aún aceptando los entrelazamientos psicológicos y existenciales que permiten pensar que quizás la memoria no es sino otra forma del olvido, y que ese olvido posibilita figuras de memorias ocultas. Lo que sí se puede afirmar es que hubo y aún persiste un “exceso de olvido”.

Respecto a la última dictadura militar argentina derivan más en lo que el artículo acepta, la amnistía y la amnesia.

La contribución respecto a la diversidad de las memorias, indicando estudios de especialistas en los años que nos ocupan respecto al papel de la violencia, de sus definiciones políticas y de sus consecuencias sociales, avala quizás la construcción estética del film, pero no alcanza para intimar con lo que pareciera ser mucho más que una posición. O quizás mejor aún, algo previo, que se encuentra en la sensibilidad y la experiencia de Carri, pero que requiere justamente de un lenguaje complejo y abarcativo de la propia ignorancia sobre el sentido de su problemática personal.

La visita al barrio donde sus padres fueron secuestrados, el encuentro entre ocasional y provocado, pero no planificado y mucho menos acordado con vecinas que fueron testigos sesgados, y seguramente temerosos, enhebra una trama de evocaciones y recuerdos que dan lugar a aproximaciones, por un lado deseadas por parte del equipo de filmación y de su responsable, y por otro lado acotadas, interrumpidas, seleccionadas.

¿Condicionadas por qué?. La propia cinematografía, la historia de sus modos de representación, puede proveer una respuesta posible, que es la elección de funciones de la imagen, de sus significantes polisémicos, que se ofrecen como el territorio narrativo necesario, ya no para ilustrar el relato supuesto, sino para transitar la durísima complejidad de los sentimientos y las ideas de la autora.

Por qué en la elección de una fusión estable, expuesta y provocadora de mecanismos ficcionales, de testimonialidades crudas, de documentaciones que emergen del pasado y de documentales que se exploran en el presente a la par que se inventan, se encuentra probablemente la forma adecuada para acceder al laberinto secreto de la memoria de esta

mujer que fue aquella niña que junto con sus hermanas era calificada desde la observación exterior, desde aquella apariencia mencionada como un grupo de pequeñas rubias.

Esta condición del film, expresa ya no un gesto de vanguardia, o de ligereza lingüística en el campo de las artes audiovisuales, de la comunicación documental, o de la exposición ilustrada de textos preexistentes, sino la búsqueda ansiosa y dolorosamente viva del destino que le tocó en suerte en relación a la situación histórica de nuestro país, a la decisión de sus padres y a las consecuencias no deseadas en el seno de su silencio.

La presencia de A.C., en el encuadre y en el conjunto de la sintaxis, coexistiendo con su alter ego (quizás también casualmente A.C.) la actriz que la encarna, es desde *El Ciudadano* (Welles.1940) hasta acá, la autoconciencia de la duplicación del mundo no como copia sino como reinención. No es demasiado riesgo crítico indicar que aquel actor director se incorporaba a su propio relato en la figura que narraba, al tiempo que desplegaba la complejidad del corpus cinematográfico enviando un mensaje al futuro de su campo, exhortando a pensar el cine como se puede pensar a un ser.

Un ser que está dotado de la complejidad de su infancia, no como una mera determinante ontológica, pero sí como una marca indicial de su destino, plagado de opciones de poder y al mismo tiempo imbricado en el famoso trineo perdido (denominado *Rosebud*). Ya no son dos planos, en donde la ficción y la verdad se puedan distinguir tal como afirma el artículo que nos ocupa. Primero porque la ficción no se distingue de la verdad, sino que la posibilita.

Otro tema controversial es la cuestión de los límites – del pasado, de la verdad de los hechos, la historia política de los padres desaparecidos, la breve historia personal de los

padres ausentes - que a M.K. le resulta inalcanzable o irreparable. Y cuyo intento no evidenciaría más que límites inherentes a los propios instrumentos de aproximación de que puede valerse la memoria: a saber, las representaciones, los testimonios, los documentales, los documentos. Donde el artículo sugiere vacío, apartamiento, situarlo lejanamente, correrlo, que más allá de la sutilezas situacionales, en definitiva lo descentra, lo desaloja y lo incorpora ya no a un fuera de campo coprotagonista sino a un lugar más irrelevante, que explicaría su imposibilidad.

Es aquí donde diferenciamos la interpretación. El film, lejos de generar un vacío, lo manifiesta, e intenta ocuparlo. La escena donde las dos Carris se aproximan a la extracción de sangre a los fines identitarios, nos muestra la paradoja que sutura las morfologías, Couceyro se aparta y luego de una extracción ficcional de sangre para dar lugar en blanco y negro, paradigma de verosimilitud documentaria, la propia sangre de Carri que al momento de la punción expresa un dolor de dimensiones y escalas no correspondientes con la levedad de la acción, sino que tal intrusión en su sangre es en realidad una frontera que cruza en la recomposición presente de su pasado.

Es en los límites donde escribimos, es en las distinciones y pertinencias, en las regulaciones y códigos, en las configuraciones de la sensibilidad frente a lo real, en donde el lenguaje cinematográfico adquiere espesor, provee su significación, expande su riqueza expresiva, denuncia la verdad no formulada, la constituye, la aproxima a aquello que denominamos cual si fuera un estuario, la verdad.

Por ejemplo, Rudolf Arnheim nos decía ya en su texto “Film an kunst”(el cine como arte) que el Blanco y Negro es más real que lo real. No solo como definición estética sino como voluntad de conocimiento, donde la impresión ausente pueda hacerse presente.

Esta batalla del film Los Rubios se da en el campo de las nuevas tecnologías de representación cuya virtud central es la de la disponibilidad democratizadora, la de la levedad de su portación, la de la calidad de su registro óptico y plástico y la de la transferencia inmediata a la circulación y a la comprensión de una realizadora (en este caso) que viaja, explora, descubre los sitios en las que aún todavía se formula su propia existencia.

Podríamos parafrasear: no es la conciencia de Carri la que determina su ser, sino es su propio film el que determina su conciencia, es decir la existencia real de su identidad en etapa de posibilidad y maduración.

Si en El Ciudadano asistimos a que la investigación del periodista concluye que una palabra no define toda la vida de un hombre (Rosebud), mientras desmontan Xanadú y todos observamos con mayor conocimiento que el que afirmó lo anterior, que la infancia truncada de Kane tiene conexiones secretas con su poder, la mayor amplitud de la investigación audiovisual de Carri, utilizando los mismos recursos, las mismas fuentes y parecidos modos del montaje de la memoria logra proponernos que es con esos recursos como puede tocar los límites que antes de los mismos no existían, o no se divisaban.

En The Truman Show, el protagonista debe sortear tormentas artificiales, cantos de sirenas mediáticas, artificios de lo real, señuelos de vida para tocar el límite. Es en ese momento en

el que ha “construido” en su percepción lo vacío de su rutina y la imposibilidad de su continuidad frente a la posible creación de su libertad.

Lo que está siempre planteando es que hay siempre una desconfianza crítica respecto a ese pasado, y a ese modo de recuperarlo. Entonces paradójicamente los modos de considerar el pasado es desestimando las representaciones y testimonios que hubiera sobre ellos. Incluso la misma representación.

En *Los Rubios* crea a un personaje alter ego, que proclama que “es” Albertina Carri, leyendo un fragmento del libro del padre (Roberto Carri – sociólogo y militante), pero en algún punto lo lee solo como un acercamiento a algo que también es un resto. Porque lo que queda marcado esencialmente, después lo veremos, es por qué paso lo que paso y por qué hicieron lo que hicieron para que ella estuviera en estas circunstancias de abandono.

El valor que tiene A.C. es de poner en escena su problema, su mito, que no es cubrirlo con cauterizaciones morales, o con reclamos afectivos, entre otras cosas. Sino que ella dice yo reconozco la existencia de esa historia pero no puedo tomarla para reconstruir mis propios procesos; y ahí radica su potencialidad crítica.

En A.C. lo que hay es que la autoconfirmación de la identidad se da sobre la base de la aparente desestimación de la historia, pero no solo como dialéctica negativa. No es solo no quiero, sino no puedo hacerlo, no puedo a

sumirlo en la plenitud, y debo construir ese no puedo. Pero para ello debo descubrir mi imposibilidad. Como Martel en *la Mujer sin Cabeza*, alguien tiene que negarse a sí misma para poder encontrar una nueva relación crítica frente al mundo.

El film presenta una cuestión compleja metodológicamente hablando, en relación a la posibilidad del acceso testimonial y la construcción de un objeto documental que permita definir que ese grado de testimonialidad posee una cierta efectividad. Que consiste en disponer de parámetros, encuadres, preguntas, una interrogación social del tema que en base a un previo acuerdo, un contrato con el actor social dispuesto a testimoniar. Eso en los Rubios está en cuestión, se manifiesta denegado.

Lo que se insinúa en el desarrollo y se fortalece en la estructura general es una autoreferencia acordada en el inconsciente, por el cual A.C. conduce a su equipo sobre la base de que sea ella el objeto de interés de la puesta. Lo que se exhibirá, lo que se indagará, no es el barrio, no es el testimonio de los vecinos en base a un acuerdo previo de una entrevista preparatoria, sino que es una expedición por el territorio de su infancia. En este caso, el de su infancia marcada, definida por su presencia en el secuestro de sus padres. Podemos atribuirle quizás un comentario de este tipo: “es sobre mi persona, sobre mi necesidad, sobre mi desmemoria. Yo soy la que estoy siendo indagada por mi misma”, de ahí viene el desdoblamiento producido a través de la actriz Analía Couceyro que constituye otra identidad observable por la autora.

Quiere recuperar la memoria de su infancia, y sobre todo del momento dramático donde hay un corte. Su infancia tiene dos momentos, y allí hay una situación lesiva, traumática.

La lectura de Albertina – Analía, del texto de Roberto Carri “Isidoro/Isidro Velazquez”, que culmina con una frase que habla sobre el momento colectivo de la sociedad, es percibido atentamente y respetuosamente por la Albertina real, que da paso al colectivo que ella quiere construir. Se podría estimar que para abordar el panorama complejo del pasado,

las fuerzas interactuantes, Albertina intuye que debe hacerlo como una conjura grupal. Que pasó ahí en ese pasado, y en su intento hace la inversión de la prueba. Es decir yo quiero saber que paso conmigo antes y eso modifica la perspectiva de las tradiciones documentarias sobre procesos similares.

No hay una intención por parte de Albertina de hacer profundo el interrogatorio de sus testimonios. Porque la preexistencia es en el fondo un prejuicio, quizás en el plano inconsciente, pero tiene un cierto juicio sobre el rol de los padres, y toda investigación implica un desprejuicio.

Debemos decir que el pre-juicio funda su razón de ser en la incapacidad existencial de la realizadora para aproximarse a espacios y contextos que reviven la aguda traba o bloqueo que implica tal intento.

Lo que hace en la exploración urbana, territorial, histórica para ella, es tratar de confirmar el prejuicio. Su prejuicio es, hubo de alguna manera un abandono injustificado de nosotros, debo comprenderlo, necesito saber por qué razón yo fui en algún lugar abandonada. Por qué razón esos padres estaban tan apasionados por una causa que era más importante que las hijas.

Su objetivo es de algún modo, señalar el desgarramiento, la desesperación conceptual y afectiva que tiene, el hueco de la memoria, y la insatisfacción que produjo en cierto estado crítico la relación de sus padres con el mundo, entonces sale con la cámara ella para ser filmada ella. En consecuencia, lo primero que tenemos acá es un quiebre del modelo documental narrativo testimonial que es la investigación donde la actividad de la

interrogación social va a dar la respuesta y esa respuesta va a ser la que de alguna manera organice un verosímil. Hay una subversión de los cánones documentales. Eso se da porque es tan fuerte la subjetividad de Albertina en el marco de su no resuelta crisis de identidad que ella determina un itinerario diferente por una necesidad de enunciar un nuevo tipo de relato que no estaba en los cánones del objetivo comunicacional testimonial. Lo que aparece en realidad no es una pugna entre ficción y realidad sino una batalla de identidades, tanto personales como estéticas. El concepto es que ella está planteando que primero debe reconocerse a ella misma para luego reconocer lo real. En consecuencia va a condicionar ya de entrada con los títulos que no son habituales en un documental que tienen un grado de presencia, de objetividad, de equilibrio; acá hay una aproximación que va y vuelve, un movimiento de las letras como si esa memoria fluctuara. En el momento que aparece el título Los rubios es una fluctuación entre el pasado y el presente que prácticamente constituye una coreografía de la memoria. Allí abre un nuevo sentido a un documental testimonial.

La irrupción, el retorno al territorio barrial donde ocurrió el secuestro de sus padres, del equipo de filmación del grupo socio-artístico, se amortigua en sus efectos directos, en sus consecuencias negativas, elaborando la estrategia de la construcción de un alter ego que permita construir un simulacro que no niega el carácter de verdad de la proyección.

Al ser dominante la observación sobre su propia condición, igualan lo que no es igual. Porque los padres no estaban extraños en ese lugar, eran parte de un momento histórico donde la relación con la sociedad era central. Ellos estaban en un barrio popular, aunque sin duda sus relaciones no eran las mismas que la de los habitantes comunes. La coexistencia mantenía por las propias condiciones militantes una distancia que permitió posteriormente

una identificación superficial, meramente aparential como era el color del pelo de los familiares.

Muy otro en función de la exploración, es el momento de visita al Instituto de Antropología Forense, que oficia como transición identitaria potencial entre aquella mera apariencia y la exacta identidad, entre aquel pasado evocado y esta presencia reveladora, donde la sangre se vuelve real, en el sentido cinematográfico, se vuelve blanco y negro.

Luego el desgarramiento que expresa en la secuencia de los cambios de sombrero y de vestuario en el juego infantil de una de las escenas de animación donde se pone en crisis una vez más la cuestión identitaria, A.C. revive lo que vivió el pueblo argentino, el estallido de una totalidad que a lo largo de la historia solo tuvo escasos momentos de unicidad, de plenitud, de realización verdadera. La identidad a la que alude en su necesidad acuciante en su reconstrucción física y espiritual, material y moral, requiere en cada víctima del genocidio, del terrorismo de Estado, de la represión indiscriminada, de combates, de batallas y de avances críticos para poder constituir una identidad, la misma energía, sacrificio y entrega que el conjunto de la nación, que la totalidad de su pueblo. Toda la construcción de la unicidad es histórica y social. Es tan fuerte la complejidad que plantea, que termina planteando un cierto divorcio entre lo que ella afirma y por lo que justamente luchaban sus padres, que era por la definitiva concreción de esa unidad, y el precio que pagaron es que ella tuviera un desgarramiento en su integridad.

Tal integridad, abre en el film un sutil desplazamiento pesimista, una autoafirmación negadora, dado que no tendría en su mayor parte, la posibilidad de ser rescatada. “La mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”

Podemos decir que hubo una representación del drama nacional en el cine político. Hubo un primer relato que anticipó la profundización de los combates y las luchas, la injusticia social, los crímenes políticos. El segundo relato es la etapa final conclusiva del drama histórico, que es donde A.C. ve el relato del padre pero no tiene su propio relato y se queda sin la continuidad con la ruptura con su padre. Este tercer relato está tratando de recomponer esa unicidad.

Reclama a aquel primer relato que en algún sentido se pueda rescatar. Y ella al querer hacer el libro del padre como ficción. Con la Rabia ella ya concluyó una etapa. Luego mira el cine político. Ella siente que tiene que volver a considerar su narrativa como un hecho social y político que involucre aquello que su padre buscaba. La unicidad se va a dar solo así, el día en que ella pueda producir su propia mirada de aquello que miraba el padre.

Como se pone Albertina en pantalla, como se ponían los compañeros cineastas de su padre, en blanco y negro.

“la familia cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerdan de una manera en que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales, lindos, inteligentes. Los amigos de mis padres estructuran el relato de forma tal que todo se convierte en un análisis político (...) tengo que pensar en algo, algo que sea película. Lo único que tengo es un recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga por acercarme a la verdad voy a estar alejándome” (Carri en Los Rubios)

M. Nicolás Prividera

Madre, mujer, montonera, muerte.

El cubo de Rubik constituye un ícono más adecuado para la pretensión del autor. Sin embargo comienza con un cubo del juego denominado Lego. Verde, si es que ese color indica algo, Nicolás expresa la pretensión, y quizás la esperanza de encontrarle sentido y sitio a la solitaria pieza. Decimos que el otro cubo revela la complejidad de un armado. Dado que los desplazamientos, los acuerdos posibles para poder componer una unidad coherente es el esfuerzo infatigable que se verifica en este universo audiovisual.

Por ello hay dos menciones en los agradecimientos que implican una concepción del cine. La primera es Orson Welles, la segunda Fernando Martín Peña.

La autoconciencia cinematográfica que generó el autor a través de su film insignia “El ciudadano”(1940), y la constancia del filmólogo argentino para descubrir y dar a conocer lo nuevo que significó el cine argentino de los 90 y el pasado más remoto que completa un infinito que permite pensar entre ambos las soluciones espacio temporales acordes con nuestra mentalidad contemporánea.

Porque el viaje de Prividera, es similar al de Albertina Carri, aunque con los lógicos rasgos diferenciales, en donde intervienen los juguetes de la infancia, indicando que ella aún no se ha completado. Las causas de esa falla, son los films, que resisten desde nuestra perspectiva, una clasificación definitiva.

Dado que ubicar en el marco de lo documental, de la observación participante de un proceso de investigación antropológica, de una metodología etnográfica, o de un ensayo

audiovisual con registros testimoniales de personas, de ámbitos, de inserts, de fragmentos de películas amateurs, es posible pero no suficiente.

Para quienes hemos trabajado el rol de un sujeto activo bajo las nuevas condiciones mediáticas, la evolución tecnológica y el rescate de una mirada que camina en la ampliación de nuevas escrituras a partir de la imagen en tiempo y en movimiento, y que además rescata problemas y escenarios sociales, humanos, territoriales, finalmente políticos, tenemos en Fabián Polosecki un antecedente ineludible. (la mirada Polosecki. El papel de polo)

Por qué en la búsqueda de rasgos comunes a una generación en el plano realizativo, y el modo que la época que determina, condiciona y provoca, podemos observar que todos ellos actúan en el plano de las pantallas con objetivos tales como, conocer para transformar, para comprender, para ser.

Se trata en suma de vivir una experiencia, de convocar aquellas cuatro palabras iniciales de este análisis - madre, mujer, montonera, muerte -, para indagar en el seno de un vacío, en la atmósfera de la nada, en la ausencia lo que puede encender el sentimiento de lo real.

“como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico” (...) “así como la infancia destina el lenguaje a la verdad, así el lenguaje constituye la verdad como destino de la experiencia” (Agamben)

Es entonces antes que un género, un procedimiento, un soporte o una forma preestablecida, una experiencia en busca del lenguaje, como mediación inevitable y necesaria de un destino inconcluso.

Entonces Bazin alimenta, las imágenes que Nicolás Prividera (N.P) proyecta sobre su propio cuerpo, sobre su rostro hasta constituir un único rostro, con el rostro buscado, con el rostro perdido de Marta, su madre. Y las proyecta ininterrumpidamente como un software moral sobre la pantalla que acaricia finalmente después de dos horas veinte la ansiosa, por momentos desesperada, y siempre transparente en su estremecimiento, en nuestra memoria.

Por vía de paradoja las imágenes se incorporan a nuestra mente, nos conmueven en las diversas situaciones, encuadres, escenas en las que Marta Sierra se expone dulce y tímidamente con esa belleza latente, tímida y sin embargo decidida que también posee el realizador.

Es ahí donde Polo nos “comenta” aquello que ni él había pretendido constituir en una definición conceptual, dado porque estaba empapado de vida, porque lo acuciaban respuestas frente a lo real, tan negado por el poder estatal y mediático durante los desgarrados y tristes 90; que su trabajo, su régimen de producción y la instalación de su presencia, de su existencia física y ética, la búsqueda de las identidades acalladas, ignoradas y excluidas era finalmente un sistema de investigación. De conocimiento, de carácter periodístico, de marcas ensayísticas, de intenciones narrativas, y de constitución de relatos donde la conmoción del ser como personaje, y del sujeto como indagador llegaba al compromiso emocional, a la solidaridad crítica y a la verdad reveladora.

Donde Fabián Polosecki (F.P) arribaba, N. P., Albertina Carri, Lucía Cedrón, María Inés Roqué, comienzan.

Entonces, una cinematografía, la inevitable y bressoniana escritura con imágenes y sonidos, convertida en periodismo audiovisual de investigación, preñado de documental, de

testimonial, de iconográfico, de filmográfico, y de estructuras dialécticas ya referidas en la mención de Welles.

¿Qué otra cosa es sino una alusión a El Ciudadano, que al abordar la madurez definitiva del lenguaje cinematográfico con su contribución consciente al uso de la profundidad de campo, al plano secuencia, a la testimonialidad configurativa de una identidad, al recurso de un periodista como argamasa de un edificio en construcción, a la visita de archivos, a la proyección de un noticioso cinematográfico semanal con las marchas musicales de época, con la palabra secreta en su significación (Rosebud), con la suciedad sartreana en la lucha política, con la seducción de los sujetos narrados por el autor francés, por Camus, y por Dostoievsky, en “Las manos sucias”, o “Los demonios”, “Los justos”.

De allí la complejidad en ubicar el movimiento que N.P. elabora en su construcción estético comunicacional. Se trata de ser, en el sentido de percibir la propia existencia, amenazada por la disolución de su origen. Uno de los testimonios declara “no fue vista” (Nota: ver Huberman fragmento de la mirada de la madre muerta sobre el hijo y la referencia al Ulises de Joyce)

Se trata de un vacío.

(“¿qué tipo de vacío? (...) la ficción de Ulises ya dio su configuración exacta: que Stephen Dedalus, que leyó a Dante y Aristóteles, que produjo en el laberinto del texto joyceano ese pasaje en primera persona (my eyes) sobre la “ineluctable modalidad de lo visible”, acaba de ver con sus ojos, como los ojos de su madre agonizante se alzaban hacia él implorando algo, una genuflexión o una plegaria,

algo a lo cual, en todo caso, él se negará, como petrificado en su sitio”
(Huberman.15))

*“...sus ojos vítreos, mirando desde la muerte para sacudir y doblegar mi alma.
 Sobre mi solo. El sirio de las ánimas para alumbrar su agonía. Luz espectral sobre
 el rostro torturado. Su respiración ronca como ruidosa, rechinando de horror,
 mientras todos rezaban arrodillados. Sus ojos sobre mí para hacerme sucumbir.”*
(Joyce en Huberman. 15)

El protagonista del Ulises será testigo del cierre definitivo de esos ojos de su madre y en la descripción retomada por Didi – Huberman el cuerpo se verá fantasmático, flotante, devastado, en una irresistible fuerza que lo incapacita para fijarlo. Esa madre que al cerrar sus ojos comenzará a mirarlo verdaderamente, y se afirma como “la llaga viva de su corazón” porque todo lo que habrá de ver es mirado por la pérdida de su madre.

Para M, para N.P., lo sucedido a su madre ha impedido definitivamente consumir una perspectiva de futuro por la sustracción enajenada y brutal de su origen. Esa mirada, independientemente de que pudiera haber sido real en una vida no signada por la tragedia política, que quizás nunca hubiera sucedido por distancia, por razones de desafección, por intereses encontrados o indiferencia como suelen suceder en las relaciones humanas concretas, sin embargo, esa posibilidad siempre estaba abierta, era posible. *“Toda visión tiene lugar en alguna parte del espacio táctil”* (Merlau - Ponty en Huberman. 15)

Las asociaciones planteadas se profundizan frente a la ignorancia absoluta del destino de la madre del autor, dado que todos los testimonios coinciden en señalar lo inverificable de su destino. Nadie vio, nadie escuchó, nadie supo donde había sido llevada.

La desaparición, la ausencia, comienza a ser problematizada por M, a partir de la maduración existencial, de su desarrollo como persona del autor, en el marco de un contexto de transformación política, que lo habilita a visitar organismos de derechos humanos, el lugar de trabajo de Marta Sierra, archivos, al tiempo que recupera imágenes de filmaciones sociales, de fotografías en diversos espacios tales como un café, de sus viajes, de los encuentros con los compañeros, a los cuales visita con una amable pero tensa interpelación, quizás a pesar del afecto, el cariño y la simpatía con que ellos lo reciben.

Lo táctil, el contacto, la visibilidad de los cuerpos de ellos, de los que convivieron cotidianamente, y que en las filmaciones donde N.P. se lo ve de niño junto a ellos, jugando en los parques del INTA, en la guardería, inserto como si fuera una apócrifo digital, pero que sin embargo está garantizado por la acción documental, es resuelto justamente por la textura, la materialidad de esos cuerpos icónicos. El niño, juega, vive, sonríe y se ve a sí mismo hoy grave, atravesado por la falta, pero quizás compensado por la imagen.

Quizás a contrario sensu de lo planteado por Didi-Huberman donde la modalidad de lo visible, condenada a una cuestión de ser, y frente al planteo de que ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente, o que ver es perder, aquí en M ver es recuperar aquello perdido.

La mención al “Ulises” de J. Joyce, refiere a la contemplación por parte de su protagonista, del mar, origen de todas las cosas, recuerda cinematográficamente a la carrera que el personaje de “Los 400 golpes” de Francois Truffaut, en el traveling final, sostenido por una suave desesperación, y el aliento posible de una liberación, arriba a ese mar, que también suena (mer – mère) como la prolongación del otro origen, el de la madre, perdida para

Prividera, para Antoine Doinel, solo que en M frente al río más ancho del mundo, que posee el ominoso privilegio de contener entre sus orillas los cuerpos arrojados de los prisioneros.

En esas impresionantes superficies acuosas, oscila como la misma memoria la profundidad de lo invisible, que merece ser escrutadas, observadas hasta la fatiga, interrogadas en el mudo lenguaje de la mirada.

“...hay, en efecto ese jadeo materno en que se indica y se murmura, contra la sien de Stephen – justo entre su ojo y su oído – que una muerta para siempre lo mira”
(Huberman, 17)

Se hizo necesario distinguir “...del concepto de imagen (imago) el de vestigium: el vestigio, la huella, la ruina” (Huberman, 18).

En la perspectiva de W. Benjamin, se trata sin duda de un ajuste de cuentas con el pasado. El film de Prividera, es una road movie, un incesante tránsito sobre las ruinas.

Acerca de ello, dos poetas:

El amor después del amor

Llegará el día

en que, exultante,

te vas a saludar a ti mismo al llegar

a tu propia puerta, en tu propio espejo,

y cada uno sonreirá a la bienvenida del otro,

y dirá, siéntate aquí. Come.

Otra vez amarás al extraño que fuiste para ti.

Dale vino. Dale pan. Devuélvele el corazón

a tu corazón, a ese extraño que te ha amado

toda tu vida, a quien ignoraste

por otro, y que te conoce de memoria.

Baja las cartas de amor de los estantes,

las fotos, las notas desesperadas,

arranca tu propia imagen del espejo.

Siéntate. Haz con tu vida un festín.

(Derek Walcott)

Tuviste suerte también, ¿dónde más sino en la fotografía

seguirás siendo siempre joven, sin arrugas, ligera?

(Joseph Brodsky)

Cuyas escrituras coincidían en un diálogo derivado de un encuentro entre ambos, en el cual ambos coincidían que las ruinas son las formas de la arquitectura más consecuentes.

¿No es acaso el viaje emprendido por NP una visita sostenida por aquello que quedó, por los restos, como diría Albertina Carri sobre las películas perdidas, para recuperar y componer la única manera posible de proyectar un futuro, sino a través de la fijación definitiva de su madre convertida en imagen?

El itinerario por el cual visitaremos a través del relato, del testimonio investigativo, de la indagación emocional y crítica, será el sostenido a través de los archivos de los organismos de DDHH, de los territorios en los cuales Marta Sierra caminaba ya sea en su trabajo o en su vida social, que sin duda, a través de la recuperación de las voces de sus compañeros y compañeras, estaba atravesada por la conciencia política, la acción militante, y la existencia vivida como un riesgo permanente.

“yo la vi subida a los hombros del Chufo, pintando una pared”, o “yendo a la escuelita” son algunos de los indicios, o afectuosos recuerdos, muchos de ellos contradictorios, pero todos confluyendo en el indudable compromiso político de ella.

Los alegatos ante su hermano, que como un significante mudo, acota con la distancia de quien no posee más recuerdo que el presente, dado que nació y a su mes de vida se produjo la desaparición forzada de su madre. Y que trata contemplativamente de disminuir la carga de dolor, impaciencia y bronca de Nicolás.

La placa descubierta ante los compañeros en el INTA, es un pretexto para revivir discursivamente una crítica que paradójicamente no se dirige a los genocidas, sino sobre quien puede depositar la apelación sobre la responsabilidad aparentemente no desarrollada, a saber los compañeros militantes, los dirigentes que aún hoy son objeto de interpelación

respecto a los que cayeron, a los que no pudieron irse, a los que debieron replegarse, a los que no tuvieron un exilio dorado.

Rancière en “El destino de las imágenes” nos propone:

“...llamar a esta medida ‘frase-imagen’. Por ella entiendo algo más que la unión de una secuencia verbal con una forma visual. La potencia de la frase-imagen puede expresarse en frases de novela, pero también en puestas de escena teatral, o de montaje cinematográfico, o en la relación de lo dicho y lo no dicho de una fotografía. La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible” (62).

Desde el surrealismo, y probablemente también de las imagerías en los grabados de Durero, o en los jardines exuberantes de Hieronymus Bosch, sabemos que la imagen siempre ha delatado su propio universo secreto para quien por necesidad acuciante o motivado deseo se acerque con el fin sensible de asumir el sentido último de las cosas. También sabemos que tal sentido solo es posible comprenderlo en su infinitud en el curso del tiempo.

Tiempo en el que Prividera niño fue despojado sin su consentimiento de su madre.

Tiempo en el que Prividera adulto adopta la imagen en movimiento del mundo real en clave audiovisual para constituir una sintaxis que implique recuperar todo aquello que producirá el infinito sentido de una desaparición imposible de recuperar bajo otro régimen que no sea el del lenguaje.

Tiempo en el que los compañeros de Marta Sierra le dedicarán sus recuerdos, sus respetos, sus reflexiones, críticas y reconocimientos.

Tiempo que se toma Nicolás para ante diversos auditorios exudar su dolor, expresar su desconfianza a aquellos compañeros, a aquella militancia al compromiso que él siente como sospecha, como sombra ominosa del absurdo.

Y tiempo para volcar los objetos guardados en un cofre, cajón, o recipiente que se vuelca en una cama que quizás haya sido la que ocupó su madre, y en la que las señales que se advierten en las agendas pobladas de nombres, de direcciones, de posibles caminos para una indagación que se parecerá más a una investigación detectivesca o quizá también a un psicoanálisis autoprovocado.

Por que como justamente nos menciona el filósofo respecto al destino de las imágenes, es que ellas son las únicas auxiliares de la memoria, los peldaños de la larga escalera de los recuerdos, las marcas de un tatuaje que se expande en todo aquello que su madre vivió.

La imagen habla, la palabra evoca.

¿Prividera reniega de la lucha de su madre?, Creemos que no, que en cada visita va asumiendo que la delicada criatura, que la voluntad que la sostenía, había enhebrado una red de afectos, que van desde monólogos de indudable claridad política y convicción ideológica, hasta simples indicaciones cotidianas, donde siempre queda inapelable la conciencia de su madre, no como alguien que fue indiferente a su existencia, sino que no pudo ser indiferente a la injusticia.

Memoria y literatura

Una misma noche

Novela de Leopoldo Brizuela.

“Quiero que la gente piense que soy el protagonista, sí”

Una misma noche designa a su personaje protagónico como Leandro Bazán y la frase que sigue: “La novela bien podría haberse llamado cero por cero”, es una respuesta que da a Marisa Martínez Pérsico, el viernes 15 de agosto del 2014 para el diario *La Nación*. Allí afirma que en el origen de su escritura no tenía como referencia lo que denomina la abstracción de la dictadura, sus ambiciones eran más modestas y la imaginación resultante de ello, a mi juicio un espíritu de época, una pulsión inevitable a modo de comprensión de una etapa histórica que quizás nunca dejará de ser abordada en toda su complejidad.

Nos indica que trabajó con dos tipos de recuerdos que sin duda revelan una arqueología común con todas las narrativas centradas en el tema.

Esa dimensión física, geométrica, de los espacios de reclusión que permitían las celdas de los genocidas, revela en su condición la extrema experiencia de la ausencia de cualquier posibilidad de vida. En algún sentido la mente de los niños que se atrevieron a volver sobre sus pasos para construir un paisaje posible en el cual encontrar sentido, es otro sitio en donde los espectros, las evanescencias del pasado solo requerían la maduración de ellos en tanto escritores y personas para poder realizar un mapa inacabado, en el que todos los territorios de sus invenciones y registros pudieran habitar ese infierno falsamente perdido.

Un episodio policial hacia el final de la primera década del siglo XXI, donde la corrupta policía de la Provincia de Buenos Aires se encontró involucrada como tantas veces en un asalto a una valiosa casa de su barrio, muy cerca de otra, donde la dictadura se había llevado a una muchacha judía .

“Que barrio, ¿eh?”, me decían , y yo, sonriendo confirmaba que a pocas cuadras de mi casa habían vivido, por esos años, Hebe de Bonafini y Estela de Carlotto y hasta la Presidenta de la nación...” (Brizuela, Leopoldo. Una misma noche. Buenos Aires, 2012)

A la manera de un Henry Miller o de un Proust, la insinuación de los olores del mundo, de las fragancias amables y de las pestilencias desagradables, Brizuela huele la proximidad de los dos hechos y a pesar de su testimonio acerca de que no fue una voluntad de compromiso lo que lo llevó a convertir en ficción a ambos episodios, preferimos inferir que ese vínculo tiene un fundamento profundo en su identidad parental respecto al rol que cumplió su padre, y que motiva ese viaje textual.

Trece años tenía el escritor en el momento del máximo comienzo del horror y sus recuerdos personales, los hechos y la construcción de un sentido generan la novela que nos ocupa.

El escritor resiste el intento de reducir por parte de alguna lectura crítica o simplemente de una lectura interesada, sólo en su propia condición de novedad, la idea de lo autobiográfico, de la transcripción literaria de una experiencia personal, teñida quizás de un modo confesional o de una apertura testimonial lisa y llana. Y resiste, a nuestro juicio, con cierta fragilidad surgida de que la materia con la que trata realizar el esfuerzo estilístico y moral, no puede evitar acercarse al estremecimiento de la Historia con mayúscula.

“Lo que me impulso a escribir además del miedo espantoso, fue caer en la cuenta de que solo yo me podía acordar de aquel primer suceso, sólo yo podía establecer la relación entre los dos asaltos”, más adelante sigue “...no fue una voluntad de compromiso; simplemente me sentía lleno de una historia que no sabía dónde ponerla. Y la convertí en ficción” (Brizuela, 2014)

Ficción que el autor divide en cuatro partes que según su perspectiva se corresponden con la novela, la memoria, la historia y el sueño e indica su filiación con autores como Sciascia, Morante, Ginzburg, Calvino.

Citemos al último autor peninsular: *“Así como la melancolía es la tristeza que se aligera, así el humour es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea y pone en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen.” (Calvino, Italo. Seis propuestas para el próximo milenio. 1998)*

Señalo que la tragedia nacional ha producido también su modo de humor que en rigor, es trágico antes que cómico, es *“...turbulento, inestable. Lo hacen fluctuar las experiencias gratificantes o frustrantes en las relaciones con otros, la sensación (real o fantaseada) de ser estimado o rechazado por los demás” (Hornstein, Luis. Las depresiones. Buenos Aires, 2006).*

El autor citado se refiere a la autoestima, del yo que necesita el amor, y que está constituido por el cuerpo, la mente, las cualidades morales, intelectuales y relacionales y que deben

encontrarse frente a un examen de realidad, cuya condición distingue entre representaciones y percepciones. *“Lo no real, lo meramente representado, lo subjetivo, es sólo interior, lo otro, lo real está presente también ahí afuera”* (Freud, 1925)

En rigor, en el presente ensayo crítico, la novela satisface cada una de esas partes, en tanto tal y cada una de las que abordamos como referencia para el tercer relato, tienen la condición de diferenciarse en sus modos, estilos y estructuras, pero todas, más allá de influencias, se encuentran atravesadas por los años oscuros. De tal modo que ficción quiere decir la traslación de los hechos vividos, oídos y también en algún sentido imaginados que permitan esta otra declaración *“Porque uno escribe sobre lo que no entiende. Si yo hubiera entendido qué hice - hasta hoy no lo entiendo-, no habría escrito nada”* (Brizuela, 2014).

Ante esta tensión LB(¿Leandro/Leopoldo?) recuerda:

*“Durante 1976, policías de civil llegaron a casa y exigieron registrarla, **nunca supimos por qué** (negrillas a mi cargo). Cuando entraron en casa a mi madre la retuvieron en la vereda, a mi padre lo hicieron ir cuarto por cuarto encendiendo la luz y abriendo los placares, y yo me quedé solo con un tipo en el cuarto de adelante. Cuando llegaron yo estaba tocando el piano.”* (Brizuela, 2012).

El aparente absurdo de la situación en la que un niño sin hermanos, es decir sólo más que único, que ve interrumpir su aparente armonía hogareña por una patota represiva que ingresa con otro objetivo de intervenir en su casa, pero que a los trece años sólo podía percibir el hecho con una levedad que sin embargo, es distante diametralmente opuesta a lo que el paso del tiempo permite, que es en rigor la transformación del pánico en doloroso recuerdo.

Leandro Bazán proyección estética de Leopoldo Brizuela, configuró para los lectores una identidad única contra la que se revela el escritor señalando que: *“la gente quiere saber si eso me pasó a mí, sin siquiera preguntarse por qué”* (Brizuela, 2014).

Paul Ricoeur propone: *“...La noción de experiencia de ficción del tiempo...no podrá economizar los conceptos de punto de vista y de voz narrativa (categorías que, de momento, consideramos idénticas), en la medida en que el punto de vista lo es sobre la esfera de experiencia a la que pertenece el personaje y en la medida en que la voz narrativa es la que, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado).”* (Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración II. Madrid, 1995*)

La terrible escisión de la sociedad argentina, la fractura brutal por la que nunca había podido estabilizar su existencia política, en el siglo XXI impacta y sin duda desordena el lenguaje del inconsciente y las prácticas de la razón, ante lo cual la inmersión narrativa, la necesidad de referenciar, de poner en escena, de relatar, se constituye en un cuasi exorcismo que llevan la marca de un instante que se configura como permanente y hacia el cual se hace necesario regresar: *“Esa noche es la que expulsa a ese chico de la infancia y lo arroja al mundo, al terror del mundo”* (Brizuela, 2014).

En ese plano Brizuela testimonia la frase que uno de los integrantes del grupo de tareas le dice al pasar en un eufemismo cuya ambigüedad profundiza su desolación: *“Vos estás sospechado”*. Frase que lo impulsa a pensarse muy próximo a un mundo kafkiano donde todo es incierto y lo que básicamente se mueve al interior de sus criaturas es la culpa de un crimen jamás realizado.

En rigor LB describe el fundamento de lo que él denomina *kafkiano*, que es la pregunta por la propia identidad que se formula en términos generales en la “expulsión” de la inocencia.

Desconcierto que inevitablemente lleva a “*De pronto, en un segundo, la madre no parece la madre, el padre no parece el padre y él mismo hace algo que no entiende.*” (Brizuela, 2014)

En su proceso de escritura, un mito sobre nativos originarios de Tierra del Fuego, se vincula con el desajuste planteado, porque cuenta que los jóvenes púberes son iniciados en un secreto de los varones de la tribu, que consiste en narrarle que en generaciones anteriores, los mismos decidieron exterminar a las mujeres por su superioridad, y potencial dominio, dejando con vida a las niñas que ya no poseerían la memoria de ello.

Y le atribuye a su personaje/niño la siguiente reflexión: “*Si esto es ser varón, mejor yo voy por otro lado.*” (Brizuela, 2014)

Y concluye que este cuadro fue indudablemente inspirado, “desatado”, por la dictadura.

Una destacada empleada del estudio jurídico que administraba los fondos de David Graiver, administrador de los fondos provenientes de la guerrilla montonera, mano derecha del abogado, de apellido Kuperman y nombre Diana, sufre un accidente junto a su jefe en la ruta de Buenos Aires a La Plata, con una sincronía que revela la percepción cinematográfica, casi guionística del autor, por generar alternativas de un montaje paralelo que van construyendo en el lector la perplejidad del pasado y la producción de sentido del presente. Esas dos voces narrativas, la de Leandro Bazán y la de Leopoldo Brizuela, deben cerrar un contrato de unicidad, que se proyecte como posibilidad de distinción de la traumática fractura que menciona respecto a sus padres. Fundamentalmente de su padre que

en aquella noche colaboró con un evidente entusiasmo la irrupción en la vecindad, a través de los muros, y forzando sin que se lo pidieran las puertas de lo ajeno.

Esa ajenidad en la que también se encuentra su hijo observándolo, en la fría sensación de un pánico de alto nivel perceptual y de un grado cero en la significación crítica. Para lo cual necesita reconstruir, un puzzle secuencial a la manera de *El ciudadano* de Orson Welles, pero torturado por lo existencial de tener un padre, o peor aún descubrir que se tiene a alguien parecido a los temibles visitantes.

A fin de comprender, regresa al origen formativo de ese padre y lo encuentra en su juventud siendo un cadete de la Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada, es decir la ESMA.

Un padre que ya retirado de su vida cuartelera, no encontró nunca el interés en un diálogo con su hijo, que en los reinos de su vida cotidiana repetía las estructuras disciplinarias en las que abrevó, ensimismado, taciturno, desvitalizado, se entusiasma cuando justamente arriba el grupo nefasto para buscar a Kuperman, que en un universo que penetra la ficción con la fuerza de lo real, no se encontraba allí sino en un hospital cercano como consecuencia de un accidente, y que de ese lugar será secuestrada con sus huesos rotos y enviada a la ESMA para ser testigo, para sobrevivir y luego testimoniar en los juicios, para hablar telefónicamente con LB, para hacerle sentir que en ella no había una causa política sino solamente un gesto administrativo, un ordenamiento de los balances y podríamos decir una cierta sorpresa por los itinerarios en los que iba a estar depositada en ese lager enmascarado.

Ese padre que se ufanaba de haber conocido al capitán del acorazado de bolsillo alemán Graf Spee, y que luego llevaría una de las manijas del ataúd, según la foto que en la investigación sobre él, nuestro personaje realiza.

“1976. Dejo la perra a un lado, empiezo a subir la escalera. Y al otro lado del muro veo el patio iluminado. El patio de las Kuperman.

Y mi padre que pateo la puerta de la cocina, rodeado por toda la patota -ellos, tan elegantes, y él en ropa de cama. Ellos jóvenes y altos, y él viejo y aindiado. ¿Con qué expresión en los ojos, tras los anteojos negros? ¿Aprobación o burla?

No lo sé.

Bajé, sigiloso, huí.

No puedo ser como ellos. No quiero ser como ellos. No debo ser como ellos.

No habría querido ver lo que vi.” (Brizuela, 2012)

Miki, un amigo cuyos padres están secuestrados desaparecidos, con el cual se encuentra habitualmente, en este caso en un bar, le menciona su interés en volver a escribir motivado por una escritora judía que saturada del tema del holocausto imagina una extraña metáfora donde una casa levita y una frase, “los judíos están en las nubes”, lo que ubica en la necesidad de narrar, de contar que permita amortiguar las duras dolencias espirituales que lo aquejan a él y también a Leandro Bazán. En ese encuentro nuestro protagonista le regala a Miki el libro de Sándor Márai *El último encuentro*, donde un noble decide por fin a su gran amigo de la juventud, acerca del cual ha tenido la duda sobre una relación transgresora con su esposa. Y sobre que por esa causa pudo haber querido matarlo.

“- Me encontraba delante del piano mirando las orquídeas. Aquella casa era como un disfraz ¿O el disfraz era el uniforme? A esta pregunta solo tú puedes responder, y de alguna manera, ahora cuando ya todo ha terminado, ha respondido con tu vida entera... No importa lo que diga, no importa con qué palabras y con qué argumentos trate de defenderse...Al final de todo uno responde a todas las preguntas con los hechos de su vida: a las preguntas que el mundo le ha hecho una y otra vez...¿Quién eres?...¿Qué has querido de verdad? ...¿Qué has sabido de verdad?...¿Con qué y con quién te has comportado con valentía o con cobardía?”
(Márai, Sándor. *El último encuentro*. Barcelona, 1999)

Miki, Leandro, se ven envueltos en el temor de liberar una energía que amenace el sentido de sus existencias, que haga estallar definitivamente las certezas y que en definitiva constituyen también la materia que arrancada a lo real, transfigurada en datos, escenas, detalles y objetos, bulla en su interior superando las débiles fronteras de lo que llamamos ficción y que en definitiva no es nada más que el encuentro con la verdad.

Este encuentro se da en ocasión de que nuestro personaje narrador visita por la red de relaciones contemporáneas y por sus motivaciones complejas a la siniestra ESMA, recorre por primera vez, discretamente azorado, secretamente conmovido y visiblemente enmarcado en una realidad inexorable, los pasos que siguió la muchacha judía, todos los que por allí vivieron su calvario, mientras el imagina a su padre caminando por esa pequeña ciudad naval en su condición de cadete, así como también conoce que los que se formaban en esa institución durante el reino del terror, convivían como si nada sucediera con los bordes de la racionalidad desaforada de la dictadura.

Leandro Bazán se ve conmovido por la información relacionada con el caso de Papel Prensa y el rol que le cupo a la jerarquía naval respecto a la posibilidad de usar el dinero en circulación para la campaña presidencial del denominado Almirante Cero (Massera), y la promesa a Ramón Camps de otorgarle poder de policía absoluto para juzgar judíos.

Describe con precisión la interna de la junta militar en la que la pugna por la producción del papel y sus connotaciones de poder político lleva al comandante en jefe del ejército a sostener su poder para frenar las aspiraciones de aquel.

¿Debemos concebir la imaginación despojada de toda realidad, o que alguno de los nombres que nos anteceden de modo casi inmediato son el producto de una febril pesadilla nacional?

¿Son acaso sus personajes sólo aquellos en los cuales se han identificado las peripecias, andanzas y tribulaciones de los nombres que no tiene una significación pública mayor?

¿Son por ello menos reales? ¿Entendiendo por ello el espesor y la densidad de seres cuya cercanía o lejanía no está dada por el contacto físico sino por el mental?

La novela establece una singular forma capitular, dado que recorre el abecedario desde la letra A hasta la Z, siendo esta última un cuadro negro sobre la página blanca. Luego, el autor insiste en un “Cuaderno de bitácora” que sus personajes son puramente imaginarios.

En la A se apresura a comenzar con una fecha, el 2010 y declara “*Si me hubieran llamado a declarar, pienso. Pero eso es imposible. Quizá, por eso, escribo.*” (Brizuela, 2012)

Quizás también debamos decir nosotros que ante esa imposibilidad, leemos.

En la B “-Ultimamente imaginé un relato que contara esos diez minutos varias veces, nombrándonos cada vez con palabras diferentes. Porque basta que no nombremos de manera distinta para que varíe todo el relato, y sobre todo, el juicio del lector. Para algunos seremos, claro, héroes. Para otro, cómplices- digo, temblando-. Colaboracionistas.” (Brizuela, 2012)

Su compañero, el hijo de secuestrados desaparecidos lo mira marcando su exageración, entonces él arriesga “*Pero, ¿por qué toqué el piano, yo?*”.

Arriesgamos, nosotros también que quizás el orden perfecto del mundo de Chopin es sin duda el lugar donde el puede albergar su desajuste, el sitio exacto en el que el lenguaje permite el sentido, donde la digitación ante esa estructura orgánica que es un piano, donde la pulsión sobre una tecla implica la captura de algo reconocible, que además es propone que la continuidad de los sonidos siempre renueva una emoción, pero que ha sido fijada previamente en lo que denominamos una partitura. Una parte de un todo a la manera de ese yo que se pregunta y que también nos indica es el carácter de su escritura.

Brizuela se transforma en Chopin, escribe porque imagina su propia Polonesa, su dolorosa tragedia nacional sólo aprensible en algo que eternamente sonará bajo la forma de una patria perdida quizás en el territorio físico, o de un padre incomprensible, como el de ese Kafka al que alude y que todos en definitiva, tratan de elaborar propiciando una armonía, un ritmo y una melodía que crucen y convoquen claridad sobre el mundo que recrean.

Nuestro escritor acudió a su confianza en el lenguaje, dado que si algo expresa el Terrorismo de Estado es la disolución de ese lenguaje, la destrucción de la palabra, la cancelación de los imaginarios y la censura de la intimidad.

¿Cómo no producir un autoinculpamiento? ¿Es posible acaso eludir la culpa de un desplazamiento, el corrimiento escalofriante de un acto que consideramos absurdo y que sin embargo fue a única tabla de salvación que Leandro Bazán encuentra para justificar su existencia?

Que nos dice: *“Y comprendo que la escritura es una manera única de iluminar la conexión entre el pasado y el presente. Y eso me alienta a empezar no como quien informa sino como quien descubre.”* (Brizuela, 2012)

Elecciones Primarias (Silvia Hopenhayn)

“Puse con cuidado el apósito improvisado bajo mi pubis.

La mata mullida absorbió la sangre.

Guardé las semillas en mi

bolsillo

¿Crecerán palos borrachos en Finlandia?”

Silvia Hopenhayn

La novela de la escritora y periodista expresa un sentimiento de época, quizás una ideología, el núcleo principal de una interioridad que es la que ha permitido su parentesco con “Mi vida después” y el conjunto de las obras abordadas.

En primer lugar la remisión a la memoria, y a una memoria universal dada por ese territorio inolvidable (a veces en recovecos del propio cuerpo, de la mente, o de la sensibilidad) de la infancia escolar.

También trataba en “*Ciencias Morales*” (2007) de M. Kohan, trasladado al cine en “La mirada invisible” (Lerman, 2010).

Una acción de descubrimiento y significación, señalando que no se trata de una reinterpretación sino justamente de un retorno a vivencias cuyo valor intrínseco residía en que aún no habían sido incorporadas críticamente en nuestra conciencia. Una pura acción, un recorrido y un tránsito que nos sacaba del ámbito familiar y nos trasladaba a una supuestamente amable reclusión en la primera institución social que se diferenciaba del hogar de origen.

Esa escuela, ese ámbito se constituía como una especie de laboratorio existencial.

En la novela el tránsito en ómnibus por parte de la protagonista merece una recreación detallada de cada uno de los actos que configuran abordar un vehículo público atestado y sentir que las insinuaciones sexuales inocentemente percibidas se configuraban en una extraña fascinación de experiencia y de temor: “ese día, el de la semana pasada el de la violación llovía”. Habrá una larga descripción del colectivo, de la lluvia, de los paraguas, de lo atestado del espacio, de las simulaciones de personajes, de los boletos, de los números de los mismos y sus posibilidades secretas, del cosquilleo de las gotas de agua similares a las andanzas de los piojos en las cabezas escolares, de los alientos y las carnes y de los iniciales equívocos del deseo:

“el colectivo se convirtió en una manopla gigante que estrujaba mis dedos como si me los quisiera sacar yo llevaba puesto un anillo de Blancanieves...no entendía que buscaba esa mano el anillo era berreta no quería verle la cara sabía que era un hombre.

No un hombre como yo.

Uno en serio.

Mi mano siendo apretada en su mano miembro viril”.

La inexistencia de puntuaciones intermedias en las frases, la escritura pulsional surrealista de la autora recrea la continuidad sintagmática del pensamiento infantil. Una coma, un punto y coma, no harían más que volver artificial el flujo joyceano, a la manera de Molly Bloom, que indica el poderoso silencio de la infancia que en rigor es el ruido de la interioridad maquina de una percepción pura de la suma de acontecimientos de cualquier jornada.

Ese torrente indicial, la catarata descriptiva que domina la totalidad del relato imbricado en la urgencia por arribar a algo que no puede expresarse a través de la clasicidad de un relato estructurado, sino por la compulsión para rescatar algo que solo en el último instante se consagrará con sentido. Último instante que ha sido descrito en la cita inicial, pero que atraviesa las relaciones de un mundo que evidencia la tragedia en ciernes. Y así también los vínculos como por ejemplo el paseo con el padre al botánico para conocer el mundo vegetal mientras él leía “libros de todo tipo” de autores como por ejemplo Voltaire, Stevenson, Chesterton, Wilde, Cervantes. El padre de la niña es traductor. En esos paseos la sonda al pasado nos ubica en sus pequeños alejamientos, en sus intentos de sustraerse a la atención

de cualquier poder, en este caso el padre, o el poder de las autoridades de la escuela, o los adultos de la calle.

“Mi padre leía yo ejercitaba la distancia”. En ese ejercicio de reconocimiento, de encuentro con lo desconocido, contacta con un jardinero ciego que cada tanto vive la vicisitud de la pérdida de su empleo porque con su riego mojaba a los visitantes. La niña lejos de la ofensa es seducida por la idea de conversar con alguien que no pudiera verla, además de poseer una voz imperfecta gangosa, y la comprobación de su dificultad para entenderle lo que agudizaba la escucha y la atención ante el pedido del jardinero de repetirle aquellas palabras que la niña no entendía da lugar a que entre el juego de las miradas, de la responsabilidad de la visión, de la incomprensión del sentido de lo mal formulado se produce el juego interpretativo:

“El me pedía que repitiese las palabras que yo no entendía.

¿Cómo repetir lo que no se entiende?”.

La trayectoria narrativa involucra la mirada de una muñeca del escaparate de la escuela, la reacción de una de las compañeras frente a la imperturbable perspectiva de los ojos de esa muñeca en la vidriera del pasillo, y de la reacción violenta de la misma para impedir la fijación abstracta de los ojos de vidrio, posibilitando la producción conceptual a través de la extrema subjetividad, de la enorme importancia dialéctica que se produce en la protagonista entre el anuncio de su maduración germinal, la interiorización del mundo observado, la comprensión tardía del sentido virginal de su existencia y la necesaria temporalidad histórica que permite justamente que la novedad de la novela resida en el reconocimiento

de la aprehensión del Terrorismo de Estado como una consecuencia de la sangre que derramada por el ciclo biológico se suma a la caída por los compromisos políticos.

Josefina Ludmer en Clarín domingo 6 de enero de 2013 pag 50 refiriéndose a la literatura política en América Latina responde a una pregunta de Patricia Kolesnicov:

- *“¿y cuánto lo distorsiona? ¿qué queda de la voz del gaucho?”.*

La respuesta es “se escuchan las dos voces”. El diálogo establece un intento de comprender las condiciones expresivas de los gauchos, los indios y los negros a través de las narrativas nacionales. Ludmer indica que es el letrado que toma la voz para sus propios fines, mientras los oprimidos, algo hablan, los subalternos llegan a través de la voz de otro. Y remata “uno podría decir que la literatura aparece cuando aparece la realidad”.

S.H. le presta la voz a su infancia como ya lo hemos indicado en Arias, Vallina (hija), Carri, Kohan, con el objetivo, afirmativo y no negador, formador de la conciencia en tanto memoria, en todo aquello que la historia mayúscula no recoge.

La niña de Elecciones Primarias, es negra, india, gaucha, a la que la literatura le presta o le dona mejor aún, su interioridad, que al exponerse en la profunda naturaleza de la experiencia tanto de la memoria como del lenguaje se constituye en objetividad, en referencialidad de aquello que denominamos genéricamente verdad.

La autora incursiona en el lenguaje narrativo con una estructura en la que los pliegos de las frases son líneas poéticas, donde el ascenso a la adultez recorre la historia política, su propia genealogía familiar y sin duda la violencia sobre toda supervivencia, y fundamentalmente el papel de la sangre en todo ese mapa que la infancia descubre en la

sorpresa de la menstruación, en el enamoramiento descriptivo de las superficies y entrañas sexuales, en las prendas femeninas y también en las imágenes evocadas de las estepas ucranianas en las que su abuela se deslizaba buscando la libertad frente a los pogromos.

La explicación de porque el personaje de la niña se consideraba varón es *“Haber sido varón en tiempos de militares me dio menos miedo...con los militares se respiraba un aire de violación”*.

Las conversaciones en el colegio giran en torno a la irreverencia infantil donde al mismo tiempo que la fascinación por el conocimiento se produce el temor por la adultez, en donde la inevitabilidad de la pérdida de la sangre que prepara a la niña para su maduración, interroga al mismo tiempo al conjunto de una sociedad sobre la pérdida de todas las sangres, fundamentalmente la de los jóvenes que se vincularon políticamente ofreciendo la suya.

La niña agregó tics a su disfraz invisible, todos juegos enmascarados de una extrema inocencia, casi una clandestinidad ingenua en la que renguear, comerse las uñas, hablar gangoso y otras conductas la convencían de que de ese modo pasaba desapercibida al horror mayor, mientras demoraba una especie de perverso deleite en designar a los órganos de su genitalidad, al crecimiento de sus pechos, a la posibilidad de una leche que emerge del propio cuerpo, como resistencia a las torturas, a la disección y a la muerte, pero finalmente, una vez que el algodón silvestre de la plaza se posó sobre su pubis y *“La mata mullida absorbió la sangre”*, se preguntará al tiempo que guarda las semillas del palo borracho del cual había extraído ese capullo, si podrá plantarlas en el lejano país del exilio.

Notas sobre el yo

Acudamos a referencias vinculadas al psicoanálisis, en particular las descriptas por Luis Hornstein (2011). *“En todo adulto perdura ese niño prematuro que aspira a la unión total con el otro. Lo que está en juego en el erotismo -Bataille- es siempre una disolución de las formas constituidas. Cada ser es distinto de todos los demás...Entre un ser y otro hay un abismo, y toda la puesta en marcha erótica tiende a la disolución del estado de existencia discontinuo”*. Para reforzar, LH, acude a una definición de Julia Kristeva de 1983 que postula un vacío que es cubierto por la emergencia del narcicismo como defensa contra el vacío de la separación. De allí todas las construcciones de imágenes, representaciones, identificaciones y proyecciones que lo acompañan en el camino de la consolidación del yo y del sujeto es una máquina que conjura aquel vacío.

Los relatos que abordamos están atravesados por tales fuerzas, fundamentalmente *“el yo se construye a partir de una historia preexistente, una historia identificatoria. Sin materiales, ¿cómo se podría construir algo?”* (Horstein, 2011)

Otros textos literarios, son indicaciones evidentes de la máquina a la que referimos.

La novela de Julián López *“Una muchacha muy bella”* (2013) recoge este desafío en una clave poética que elude la pretensión de crónica y se convierte en una verdadera subjetiva libre indirecta, al decir de Pier Paolo Pasolini (1966), cuando acentúa la idea de que todo personaje principal es en algún sentido una delegación del narrador. De ese modo se comporta cuando interroga al probable lector con la pregunta reiterada de si nos había dicho que su madre era una muchacha muy bella. Esta insistencia de carácter estético, o como insinuábamos, erótica, nos sitúa ante un relación de connubio con su madre que por detalles

menores pero evidentes, ha quedado sola como tantas mujeres que fueron despojadas de sus parejas por las consecuencias de su militancia, y ella actúa en gestos misteriosos para el niño pero suficientes, que permiten comprender un destino de desaparición. Apenas iniciado el relato, o por lo menos muy próximo a ese momento, nos describe:

“Siempre que volvía me parecía que tenía algo distinto pero nunca lograba identificar que era, si la ropa sutilmente desencuadrada, o el pelo más abierto, o todo lo que cambiaba era que su cara se ensanchaba un poco. Tal vez mi madre era más mujer cuando volvía.” (López, 2013)

El vacío se impone desde el comienzo a pesar de lo repleto de las vecinas, la ternura rústica de ellas, la sensualidad virginal que amanece y la necesidad de cubrir con afecto, con amor, con deseo ese final anunciado.

Luis Hornstein nos dice en un terreno Lacaniano que el deseo es aquello que se encuentra subtendido y que sin cesar es relanzado por la carencia inscripta en la psique de un objeto- causa radicalmente heterogéneo al campo de lo figurable y de la representación.

Ese plus movió la máquina de la memoria también en la novela de López. La belleza de la madre del protagonista reside no solamente en sus rasgos, en su apariencia, en tanto evanescente recuerdo, sino en esa pulsión que debe recurrir en una escena conmovedora, cuando aquella vecina, Elvira, que lo amparó hasta la desaparición, y que oficiaba maternalmente, ya adulto visitándola en un geriátrico, coincide con la presencia de la hermana menor que ella, correntina que bajaba a Buenos Aires, antes y ahora para confluir en la reparación sexual que aquel niño se ofreció a sí mismo hoy adulto, encerrándose con esa mujer tan distinta a su madre, pero carnalmente próxima y que vergonzosamente en un

ámbito tan hostil al deseo, sin embargo, le provocó una erección, quizás como síntoma similar al de la creación de un relato.

Ambos necesarios frente a: *“Cuando estábamos alcanzando la esquina había un policía parado en la vereda y no sé por qué las piernas se me dispararon. Elvira intentó tomarme fuerte de la mano... Yo sabía algo...Necesitaba estar solo y que nadie se echara sobre mí con la excusa de que era un niño...levanté lo ojos una vez más y una vez más vi una luz blanca y bubosa. Una luz como no creo haber visto. Vi mi casa rota.”* (López, 2013)

La casa del infierno

“En un barrio tranquilo, de construcciones bajas y gente de trabajo. Como si se hubiera detenido en el tiempo. Por eso, la casa bombardeada resalta y duele como un herida que supura memoria. Es la metáfora perfecta de la dictadura, pienso, y desde la mirada de otra generación, mi hija se pregunta en voz alta, “qué fuerte habrá sido la convicción que tenían para que los militares necesitaran tanto poder de destrucción para callarla”

La casa que describe Laura Alcoba en su texto *“La casa de los conejos”* (2008) es en la que funcionaba una imprenta clandestina y donde vivían Diana Teruggi, Daniel Mariani y su hija de 3 meses Clara Anahí, y que el 24 de noviembre de 1976 fue atacada por más de cien efectivos del Ejército y la Policía Bonaerense. La menor es una de las nietas no recuperadas y que su abuela Chicha Mariani busca sin pausa. Pero no muchos días antes de tamaño ataque que expresaba la ferocidad expuesta del Estado dictatorial, una niña de siete años

junto a su madre buscada por la misma represión, se alojaban en esa casa que iba a ser destruida. El exilio en Francia junto a su madre cerró ese ciclo físicamente, pero no en su misma existencia dado que su padre que permaneció detenido, intercambió con ella cartas que hoy son objeto de un nuevo texto basado en esa correspondencia.

Las vivencias de Laura en ese ámbito donde se había enmascarado la impresión clandestina del órgano de prensa de la organización Montoneros, la construcción de los dispositivos mecánicos y de los modos de acceso, a la par que el pretexto que proponía la existencia de un criadero de conejos como modo de producción, aunque ello fuera solo la superficie de un engaño, que permitiera la acción política, la distribución y la circulación posterior en una pequeña furgoneta de la época, alentaban en la niña un imaginario casi festivo como cuando decidieron envolver los paquetes como si fueran regalos para sortear los posibles controles policiales.

El foco principal se concentra en la relación de Laura y Diana Teruggi, a quien está dedicado el texto. Por su energía, ternura, belleza, decisión y también por la proximidad que logra de modo muy natural con esa pequeña refugiada que junto a su madre, que “había pasado a la clandestinidad” y que en un conjunto de disfraces a pesar de la búsqueda iniciada contra ella, activa su compromiso por diversas calles y lugares públicos, como plazas en las que se encontraban con familiares con el alto riesgo que eso significaba.

El valor de la escritura convertida en indudable testimonio reside en la recuperación de los rincones más primarios de la vida real, que en su descripción revelan la percepción de ese mundo tenebroso que no se encontraba en la casa, sino en todo el exterior:

“Nunca hubiera imaginado que una tristeza así condenara a los patios de las escuelas sin varones. En San Cayetano no se escucha jamás ni un grito, ni una rencilla. Las niñas deambulan en estado de torpor, soñolientas, dejándose llevar por el conglomerado amorfo, por la siniestra masa de guardapolvos blancos que las rodea.” (Alcoba, Laura. La casa de los conejos, 2008)

Observo que la escuela también fue un lugar de vacío y angustia para mi hija Cecilia, para la protagonista de Ciencias Morales (Novela de Martín Kohan) y para muchos relatos contemporáneos.

En oposición la observación sobre Diana la vincula a una violencia que metaforiza el carácter de aquello que constituye la trama central de esas vidas, cuando describe la intensidad del momento en la que deben matar juntas un conejo. Un martillito en manos de la adulta, la niña tratando de sostener al animal, este resistiendo, y a mi juicio un emblemático diálogo:

“Diana me miró.

- El problema es que sos muy chiquita. Si pudieras ponerte por encima del conejo como yo, podrías descargar sobre él todo el peso de tu cuerpo.

Mientras dice estas palabras, Diana me ha acercado un banquito que consigue desplazar sirviéndose de una de sus piernas como de un gancho. A mí me admiraba que, a pesar de su enorme vientre de embarazada, consiguiera ser tan ágil...” (Alcoba, 2008)

La situación evidencia quizás lo que una generación debió sortear y expresar con lo que conocemos como la voluntad, que implicaba que para comunicar el vínculo con la transformación era inevitable, y dado que el pequeño martillo no fue suficiente para acabar la tarea, un cambio de instrumento, como si fuera también un cambio de sentido, la adopción de una fuerza mayor, el relato nos dice:

“...yo pensaba que con el martillo de las milanesas iba a ser suficiente...Tené fuerte, nena.voy a buscar la plancha de los churrascos...” (Alcoba, 2008)

Y mientras Laura sostenía el conejo y aplastaba sus patas contra la mesada:

“Diana acabó por darle el golpe fatal. Tras unos cuantos saltos convulsivos, el conejo por fin dejó de moverse.” (Alcoba, 2008)

Podremos quizás considerar que entendemos el odio consecuente de los genocidas que se manifestó en el ataque a esa casa, donde las crónicas nos dicen que los tiros cesaron a las 16:55 y que la policía entró a la casa encontrando siete cadáveres, entre ellos a Diana. Allí estaba también, viva, Clara Anahí, la nieta de Chicha Mariani.

“...se comprobó ya que el 26 de noviembre, día en que fue enterrada Diana como NN, se conocía su identidad...se sospecha con fundamento que con el supuesto incendio se pretende justificar haber quemado el cuerpo de Diana, “con un fuego terrible, algo que lo combustionó desmedidamente”.

Hoy sabemos que la operación mencionada sirvió esencialmente para cubrir el robo de su hija.

Diana, según las referencias, era alegre y encontraba en cualquier rincón signos que compartía de aquello que permanentemente nacía a pesar de todo, como por ejemplo la flor de un hinojo, que en una esquina la niña, Laura, recuerda cuando Diana le enseñó a reconocerla y que ella intentó arrancarla tirando tan fuerte que extrajo hasta sus raíces:

“Ya no hay más flores azules.”

La vida cotidiana en esa casa, marcó el exilio, el vínculo con la época, su propia iniciación sentimental, en definitiva su memoria crítica que no desea eludir el momento en que narra el encuentro con el padre en la cárcel, su posterior mundo epistolar, el destino existencial que la hace regresar inevitablemente, físicamente con Chicha a la casa hoy convertida en museo, cuyo boquete en la fachada es quizás el diseño involuntario de ese vacío que solo se completa una y otra vez con la reiterada y necesaria visita al pasado.

¿Es también una novela donde se alberga la crítica a las contradicciones políticas de las fuerzas populares, a sus direcciones a veces vacilantes e inclusive traidoras, en nombre del dolor de los que fueron aquello en lo que creían, y que la multiplicación de la rabia cede frente a la comprensión de la justicia de aquellas causas?

El nombre de Victoria

Victoria Donda describe en una crónica muy orgánica en la que establece las relaciones entre su nacimiento en la ESMA, su propia existencia en el período de la infancia, con las pulsiones que todo niño apropiado en algún momento dado le pertenecían en forma de sospecha, de inquietud o de una profunda angustia. Su texto revela en algún sentido alguna

colaboración profesional en la escritura, de corte más periodístico y con rasgos informativos, tomando distancia como en un ejercicio actoral de su curva dramática que va desde la revelación hasta su actual condición política.

“Cuando tuve del otro lado de la línea a Estela de Carlotto, sólo podía balbucear que lo sentía. Necesitaba disculparme porque había descubierto que mi padre era un torturador, que mi herencia genética no me prohibía continuar luchando por lo que siempre había luchado.” (Donda, 2010)

El ser más comprensivo, humano y esperanzado de esta nación, le contesta con la más absoluta comprensión dado que lo que Victoria no sabía era que su origen no era el que ella suponía. La cautela de Abuelas respecto al tratamiento de la información era tal que sólo le informaron sobre su identidad luego de deliberaciones de los organismos y de sus compañeros militantes para posibilitar el salto que le permitiera recuperar el verdadero rostro de su real destino.

“Lo peor de todo esto era que conocer su identidad dependía exclusivamente de mí”, refiriéndose al apropiador que había ya tenido un intento de suicidio y esa decisión, postergaba el análisis de ADN. Declaraciones como que Victoria quería morirse, y extrañamente de modo trágicamente paradójal utiliza el término “desaparecer”.

Ella también se constituyó en su propio infierno, se vistió de negro a la manera de un duelo eterno, recorrió la historia de su madre hasta preguntarse dolorosamente que era aquello que constituía la fuerza de su madre soportando la tortura y la intuición de su desenlace, y que ella no fuera capaz de extraerse algunas gotas de sangre.

El 26 de Junio de 2004, reunida con compañeros que oficiaban como un muro de contención, posibilitaron que el 8 de octubre de 2004 se demostrara que era la hija de María Hilda Pérez y de José María Laureano Donda, Cori y el Cabo.

El desdoblamiento que implicó su apropiación aun seguramente tensa la intimidad de aquella niña que también se llamaba Analía. “Ambas soy yo”.

Representaciones y recuperaciones en el teatro

Mi vida después. Lola Arias

Dobles de riesgo

“El espectáculo me resultó muy bueno, durísimo para los actores pero bien resuelto, con uso de muy diversos recursos y de las habilidades de los actores de manera más que apropiada. También es una interpretación histórica equilibrada, algo realmente difícil para un tiempo no tan lejano. En algunos momentos me molestó la iluminación dirigida 'contra' el público, no entendí su sentido”

El comentario que antecede, escrito en la red de modo anónimo no deja sin embargo de personalizar aspectos que son centrales en nuestra indagación, el valor de la memoria, la diversidad de las formas de representación, su correspondencia con lo real y las perspectivas autorales que implica la construcción de la forma comunicante.

Señala que los actores debieron soportar condiciones duras, extremas para la resolución de sus roles, y a la par funcionar en ese modo de oscilación entre el escenario y el público. La acusación a la puesta en escena, el rechazo a la iluminación dirigida a la platea indican que la percepción del hecho teatral o cualquier otra forma de comunicación estética que implique un acto de dinámica espacio temporal problematizante para el particular espectador, es el problema esencial entre aquello que se menciona como “interpretación histórica equilibrada”, y el propio compromiso para asumir en el cuerpo y en la conciencia los datos sensibles propuestos por la obra.

Leemos en la página oficial de Lola Arias como autora y directora que:

“Seis actores nacidos en la década del 70 y principios del 80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo?. Cada actor hace una remake de escenas del pasado para entender algo del futuro.

Como dobles de riesgo de sus padres. (la cursiva es nuestra), los hijos se ponen su ropa, su cuerpo, sus ausencias, y hablan de representar su historia familiar.

“Mi vida después” transita en los bordes entre lo real y la ficción”, más aún el término “entre” no es suficiente dado que la interpenetración del gesto expresivo, de la búsqueda en el seno de los imaginarios propuestos, excede los territorios mencionados para ir al “encuentro entre dos generaciones, la remake como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada” (www.lolaarias.com)

Entendemos imaginar, como el modo de producción de aquellas representaciones necesarias para la asunción en la conciencia de cualquier acontecimiento u hecho a través de imágenes.

Toda obra contemporánea de jóvenes experimentadores de los lenguajes teatrales, acude a materializar en el círculo de su escena una condición que prestan los objetos, enseres, elementos que configuran una especie de proyección o denuncia sutil de la identidad de los actantes. Las mismas modificaciones que la actuación ha sufrido a lo largo del siglo XX,

desde las experimentaciones de Stanislavsky, introyectando las referencias psicológicas, las motivaciones de la memoria y las perturbaciones del imaginario, prosiguiendo con los aportes de las diferentes vanguardias, que concibieron desde teatros maquínicos, como la Bauhaus hasta la epicidad de Bertolt Brecht, y por supuesto las experiencias latinoamericanas, como las de Augusto Boal, apuntan a borrar las fronteras, a solucionar el problema de la representación en tanto doble necesario de lo real para su conocimiento, comprensión y posible transformación.

La obra que analizamos es el producto de la propia gestión necesaria de la sensibilidad de la autora en el marco de una nación atravesada por los ejes de nuestra tesis, así como por las tradiciones y rupturas de la experiencia estética.

Arias construye en esta idea de “remake”, de repetición, de duplicación un doble necesario para a través de protagonistas directos e indirectos, como son los hijos de, los descendientes de, los herederos simbólicos de la fractura o quizás la solución de la fractura que implica la reconstrucción a modo de puzle de los 70.

“Lo más interesante del teatro es que está vivo, que está ahí. No es una película que uno filma y queda documentado, una persona, un lugar, un espacio que ya nunca será así; el teatro en cambio tiene el poder de trabajar con eso, con el tiempo como un valor positivo. Es una actividad que está modificada por el tiempo. Durante mucho tiempo mientras hacía teatro me preocupaba mucho porque las cosas se mantuvieran tal como eran, la idea de la repetición, de fijar, de fosilizar los gestos, los estados, y lo que me di cuenta con el tiempo es que el teatro te permitía trabajar con el cambio como un valor, la obra debe acompañar los contextos y los públicos.

Justamente el teatro que es una actividad tan efímera, no un video que nunca puede contar o documentar lo que fue una puesta, siempre es como un documento fallido que no puede reconstruir la totalidad. Al ser un arte tan efímero, destinado a borrarse, me parecía que era interesante mientras la obra viva que la obra sea como la vida de esas personas y acompañará sus vidas a lo largo de ese período.”

(Lola Arias. 2011) .

La extrema confianza de Lola Arias en la condición temporal del teatro, de la extraña repetición que significa la continuidad de las funciones, quizás le impide observar que un film no indica un espacio “que ya nunca será así”, sino que por el contrario consagra un tiempo histórico sujeto por el tiempo poético en imágenes que nos dicen esto siempre será así.

Pero el objetivo de la valorización de la puesta de Arias, exime de la profundización de un debate sobre ideas, que en definitiva confluyen en concebir que el campo estético resuelve el viaje al origen solo a partir de su recreación en el presente. Y tanto el cine como el teatro son exactamente el lugar de esa posible recreación, uno en tanto fantasma que revive ante cada proyección, y el otro como ritual que convoca su presencia.

Esos actores y no actores, los profesionales y los que aceptaron el desafío de contar su historia en el marco de lo que denominamos el silencio de la infancia , son impulsados por la acuciante necesidad de cruzar la frontera entre su memoria y la acción que sus padres llevaron a cabo. Acciones que resultaban básicamente incomprensibles para estos que fueron niños. Dado que las motivaciones tremendas que el período histórico exigía, se volvieron enigmas urgentes, y huecos insoportables que había que resolver y ocupar.

¿Por qué el teatro persiste como un modo de representación contemporánea luego de tanta historia acumulada? Quizás porque la necesidad de la experiencia personal en acto como un lugar de convocatoria a unir las expectativas individuales en un acto colectivo, se parece a las acciones masivas que la política propone para la historia social. Política y teatro entonces no son elementos forzados por la obra analizada, sino que desde la antigua Grecia y en particular la experiencia Ateniense se vincularon como el lugar y el modo en el que la verdad de todos o por lo menos de las mayorías se podía manifestar.

Persiste porque el teatro posee un carácter inacabado como la misma búsqueda de la verdad en el marco de la tragedia nacional, no solo como mencionábamos con González en torno a la incompletud de la memoria, sino a la misma insuficiencia de la justicia. A la escasez por la cual la historia no es una mera sucesión cronológica sino una conquista de la acción transformadora. Y eso es una dimensión extrañamente personal y al tiempo conjunta, sucesiva, repetitiva, solo parecida a una cotidianeidad ritualizada, en las que las funciones no son exhibiciones sistemáticas y prolongadas de una dramaturgia, sino la necesidad de recrear las condiciones de la revelación. Similar en tanto *mise en scène* de la forma de una sacralidad religiosa, en la que se espera una presencia extrahumana, pero diferente en tanto una ampliación de las razones que Pascal entendía como de la sensibilidad, para ser más fieles a las del corazón.

Aquellos niños, hoy actores, narradores, literatos, poetas, cineastas encaran en su propia carne la aventura estética de la representación teatral, en cierto modo, poseídos, cooptados por la acuciante necesidad de la memoria, que no se revela en un acto de pura dimensión intelectual, sino que esta debe ser atravesada por la emocionalidad de lo vivido.

Vivir la representación, es en la propuesta de Lola Arias, la respuesta a la mortífera amenaza del olvido.

La posibilidad del campo estético teatral se amplía con la incorporación de las tecnologías propias del universo representacional de nuestra época. Una cámara digital de pequeño porte pero suficiente como para proyectar en la pantalla que oficia como metáfora del inconsciente colectivo, sus propias imágenes en los momentos oportunos, la amplificación de los elementos puestos en juego y lo que es más “cinematográfico” la fijación de imágenes retenidas por la conciencia espectral y alojadas en la memoria, que de ese modo amplía lo recordable, deposita emociones e información en los huecos y ayuda a revelar los enigmas de los que exponen, pero fundamentalmente de los que observan.

Un hijo de un sacerdote que influido por sus ideas progresistas, y por los movimientos humanistas de liberación social de los religiosos del tercer mundo, que desde la fotografía en blanco y negro como si fuera un instante felliniano, referido por la indicación de ese hijo que recorre el espacio cómicamente pero al mismo tiempo dramáticamente vestido con la sotana que se observa en la imagen, y que nos refiere el enamoramiento de una mujer que de feligresa se convirtió en esposa y transformó a su vez al sacerdote en un laico padre de seis hijos entre los que se cuenta el actor.

Es claro que no es ocioso que la época indicaba lo que hoy asume el hijo.

“Hay una foto mía a los 9 años vestida con la ropa de mi madre, sus anteojos y un diario en la mano. En esa foto yo actúo de mi madre y actúo mi futuro al mismo tiempo. Siempre que miro esa foto me parece que mi madre y yo estamos superpuestas, como si dos generaciones se encontraran, como si ella y yo fuéramos

la misma persona en algún raro pliegue del tiempo“ (Lola Arias en:<http://botenstoffe.wordpress.com/2010/05/25/lola-arias-el-diario-de-mi-vida-despues/>)

Pareciera ser en principio que la identidad es en rigor la fusión de una persona con sus referentes, con sus orígenes, a través de las condiciones materiales que hicieron posible esos antecedentes.

El teatro es entonces un vestuario, un lugar para ponerse ese vestuario, para adoptar la máscara necesaria para reconstrucción de aquellos rasgos, para que la voz propia se filtre a través de todos los dispositivos que permitan recrear a modo de juego los ambientes y existencias posibles a fin de que la infancia se haga nuevamente presente en la conciencia.

Roland Barthes analizando la puesta de “Madre Coraje” de Bertolt Brecht señala que “*este no es ni un teatro crítico, ni un teatro heroico, sino un teatro de la conciencia, o, mejor aún, de la conciencia naciente*“.(Barthes, 2003) Observamos que todo el movimiento, la generación , trabaja en esa dirección, dado que el esfuerzo principal en el conjunto de las obras, reside en comprender el hiato, la ausencia y la falta como un lugar a concretar. Y esa condición se da básicamente dada la incapacidad de herencia cultural, de transferencia de formación moral, o de su dolorosa falsedad, en la conciencia desgarrada de los hijos.

Sigue Barthes:

“en el orden burgués, la transmisión se hace siempre del ascendiente al descendiente: es la definición misma de la herencia, palabra cuya fortuna supera en mucho los límites del código civil (se heredan ideas, valores, etc.)” (2003:198)

En el orden de la representación de los hijos no hay herencia, en el sentido pleno, solo “restos” como en el corto de A.C., fragmentos, detalles sueltos inacabados, huellas y marcas que deben movilizarse como lo hicieron las Madres de Plaza de Mayo. Fueron ellas quienes reemprendieron la obra de sus hijos, quienes la continúan, como si ellas fueran el rebrote, las nuevas hojas.

Con los hijos de los padres perseguidos, reprimidos, exiliados, silenciados, secuestrados y desaparecidos el relevo no es natural, es la construcción de una conciencia que recupera una herencia mutilada que sin embargo y por el esfuerzo mismo del campo comunicacional y estético debe permitir la formación y la expresión de su posibilidad.

Esas máscaras, paradójicamente en el teatro de Lola Arias (o en la cinematografía de Albertina Carri) se da a cara descubierta, se desgarran la veladura de las ficciones puras, del espacio convencional para posibilitar la dinámica recuperatoria del juego de la infancia impulsado a la metamorfosis del desgarramiento de la conciencia adulta.

La hija de Nicolás Casullo, interpreta justamente eso, la exposición de una herencia y la manifestación de una diferencia, en su propia condición de música, interpretando canciones contemporáneas, y portando los libros que escribió su padre mientras indica que ella leyó uno solo de ellos pero que vale el esfuerzo de abordarlos, de leerlos, como una forma para ella de recuperar, de comprender las acciones que derivaron en su propio destino, las ideas expuestas en esos textos, y las motivaciones profundas que determinaron destierros y peligros.

“Una de las cosas más interesantes que paso fue mi miedo sobre que va a pensar la generación de los padres cuando la vieran. Y una de las cosas que pasó es que vino

Emiliano Costa (secuestrado torturado) y me dijo “como me reí” y me sorprendió muchísimo eso. Y como que él podía pensar como lo cuentan ahora los otros, y eso era importante. Que el punto de vista es el nuestro, el ponerse en lugar del otro está puesto en la obra como un juego, me pongo la ropa pero nunca voy a saber lo que pasó, solo tengo los relatos. Era interesante pensar el pasado como suma de ficciones contradictorias entre sí, entonces la pregunta era ¿cómo se cuenta el pasado diciendo este es el pasado? ¿cuál es la historia? El pasado es todo, son las versiones que lo construyen y por eso era interesante trabajar sobre los relatos que existen sobre los relatos.” (Lola Arias. 2011)

La hija del policía torturador que intentó denunciar a su padre infructuosamente dada su condición filial que le impedía legalmente realizarla, hasta que una jueza asistió a la función de la obra y admitió dada su publicación a través del arte dramático que se formalizara la acusación, siendo esta la primera vez en la república argentina que se posibilitara tal hecho jurídico.

“Vamos descubriendo cosas, simplificando, complejizando. Tenemos un dilema político a partir de la historia de Vanina que para mí siempre fue muy interesante porque nunca había escuchado de testimonio directo con la hija de alguien que estuvo implicado en la represión. Pero claro cuando ella empezó nadie sabía quién había sido Juan Cabandí, y ahora su cara está en toda la ciudad, y como eso cambia la obra, que significa para la obra que el se haya vuelto una figura política tan importante. Como cambia en la relación con el público., pensar que todo el tiempo los sentidos se van modificando con la historia de ellos pero también con la historia del país.” (Lola Arias. 2011)

El hijo de un mecánico que preparaba automóviles para ser utilizados en la acción armada de sus compañeros montoneros, que incorpora a su propio hijo, un niño que juega durante todas las escenas como el modo de incorporar la herencia planteada en el acto mismo de la representación, ya no como texto gráfico ni como relato oral, sino como experiencia vivida a partir de la testimonialidad directa de su progenitor, del grabador antiguo a cinta abierta que conserva en este caso la voz de su abuelo, repitiéndose esta escucha ante cada función, y generando quizás en el pequeño actor y co – protagonista voluntario , una memoria reunida de modo privilegiado, ante sí mismo, sin mayor intermediación que de las referencias que percibe en la enorme experiencia transmitida con la emocionalidad, la gracia y el extrañamiento de una fiesta de la exhumación de los recuerdos, de los estremecimientos de su taxonomía en el espíritu sacrificial de los descendientes y ante su propio asombro casi escolar si cabe alguna pedagogía posible en la formación indirectamente lograda.

“Era raro el proceso de casting, de alguna manera yo tenía ciertos datos de algunos actores que ya conocía y a otros los fui conociendo. Los fui encontrando, pero fue un proceso muy largo, y también difícil decidir cuáles eran las historias que se contaban. Para mí era importante también poner las historias de gente común como la de Pablo cuyo padre solo se tuvo que cortar la barba durante la dictadura. Mi idea era tratar de representar distintos relatos a través de los hijos, también las personas con trabajos invisibles que también hicieron que todo siguiera funcionando. Había muchas historias” (Lola Arias. 2011).

Una actriz en su vida real que actúa sobre los datos de su existencia. Sostenida la misma por el único testimonio sensible, la carta que en los instantes previos de la acción definitiva

el padre le escribiera a su hija sobre los motivos personales y políticos que lo impulsaban a la misma, acerca de su existencia y su muerte en combate guerrillero, sepultado en tumba anónima, mutilada sus manos para una identificación que le valió en la putrefacción de las mismas, el amparo para su anonimato y su sobrevivencia. La lectura estremecida, en una enunciación ceremonial que revive en una aleación singular lo manuscrito ante lo oral para erigir la puesta en escena en una verdadera mise en scène, en suma, ritual, provocación hacia la superación del vacío.

“Carla Crespo cuenta como fue la muerte del padre, todas las historias que le contaron, y que finalmente saben que fue muerto en combate en Monte Chingolo, finalmente ella dice que se hizo los análisis de ADN para saber si el padre estaba en avellaneda y estaba esperando los resultados. Eso lo decía en la representación de la obra y de repente estaban los resultados. Entonces eso también modifica el escenario”.(Lola Arias.2011)

Un descendiente de los Lugones, saga familiar ilustre y trágicamente contradictoria, iniciada por el poeta nacional que adhiriendo en su juventud al socialismo culminó su madurez patéticamente apoyando el golpe militar de 1930 y realizando su triste discurso de fundamentación. Siguiendo por el ominoso hijo que inauguró el uso de la picana eléctrica como un instrumento de tortura, y continuando con la nieta de aquel que desde la militancia de los 70 generó su propia resistencia y negación a la siniestra infamia política de su familia. Esta vez, el bailarín integrante de la puesta de Arias esboza la crónica de un padre sin atributos mayores que la de una existencia burocrática signada por un empleo en un banco provincial y que se resigna simplemente frente a la culminación autoritaria de la dictadura final, a afeitarse la barba por inconvenientes a los fines del trabajo.

Siguiendo a Ana Longoni se puede Relacionar el final de la obra todos juntos con el final de Los Rubios (A.C.), como un dispositivo lúdico que se genera entre ellos. El vestuario que al comienzo de la obra es arrojado al espacio central como un primer conjunto de indicios de aquellos que ya no están, se constituye al mismo tiempo en el cierre, en la conclusión, que vista la representación y sus imágenes, las voces y las lecturas de los textos, las fotografías ampliadas y el humor tierno y melancólico, pero vital en su reconstrucción, esas ropas, que habían sido vencidas por el olvido y por la evidente inutilidad de su existencia, adquirieron presencia y contemporaneidad al haber vestido la búsqueda persistente de los herederos. Por lo que serán arrojadas al antiguo montón, pero ya impresa en ellas una nueva significación, que sin duda se aloja en la conciencia del espectador. Es decir que han pasado de un estado de tela en la obra teatral, o de pelucas en el film, para constituir un definitivo tejido de la memoria.

“Todo lo que tiene que ver con la continuidad entre padres e hijos me parece que está muy presente de distintas maneras. La obra es como una máquina del tiempo, va para atrás para adelante y todo ese juego es para poder ir hacia atrás pero también hacia adelante. Pasan muchos años en sus historias. En las figura de ellos se ve por momentos esa tragedia del tiempo, no, del tiempo no compartido entre padres e hijos. Eso se ve claramente en la historia de Carla que cuenta que su padre se muere antes que ella naciera a los 26 años y ahora que ella tiene 27 es más vieja que su padre. Alguien que quedo fijo en esa juventud es como el horro mismo, y el hijo que va envejeciendo y se va alejando del padre no.” (Lola Arias.2011)

Dice P. Brooks que el teatro tosco está próximo al pueblo; trátase de un teatro de marionetas o de sombras animadas como se da hoy en algunos villorios griegos, su característica es la ausencia de lo que se llama estilo. El estilo necesita ocio, mientras que un espectáculo montado en condiciones toscas es como una revolución, ya que todo lo que se tiene al alcance de la mano puede convertirse en un arma. El teatro tosco no escoge ni selecciona: si el público está inquieto, resulta más importante improvisar un gag que intentar mantener la unidad estilística de la escena. En el lujo del teatro de la clase alta todo puede ser de una pieza; en el teatro tosco el aporreo de un cubo puede servir de llamada para la batalla, la harina en el rostro sirve para mostrar la palidez del miedo. El arsenal es ilimitado: los apartes, los letreros, las referencias tópicas, los chistes locales, la utilización de cualquier imprevisto, las canciones, los bailes, el ruido, el aprovechamiento de los contrastes, la taquigrafía de la exageración, las narices postizas, los tipos genéricos, las barrigas de relleno. *“El teatro popular, liberado de la unidad de estilo habla en realidad un lenguaje muy estilístico”* (P. Brooks, 95:)

La escritora Elsa Drucaroff concibió a mediados de los 90 el concepto de “tabú del enfrentamiento” para la literatura argentina de aquella década. Sintetizándolo: en la memoria social post dictadura, toda confrontación (de ideas, de cuerpos) es un “enfrentamiento” y, como todo enfrentamiento contiguo al terror, remite a un enfrentamiento armado y conduce a la muerte. Pensar es confrontar. Manifestarse. Combatir. Es decir: ser aniquilado. El terror impuso, pues, un freno a la consciencia activa: pensar, discutir, debatir, enfrentarse, equivale a morir.

La literatura, el teatro, el cine de aquellos años le temen al enfrentamiento. No pueden hablar, no pueden, por ejemplo, ni siquiera mencionar la lucha armada. No pueden tampoco

oponerse; se autocensuran o se condenan de antemano; como la posición final de la cámara en la película *La noche de los lápices*, quedan atrapadas tras las rejas desde donde mira, desesperanzadamente, el fin de la historia.

De allí surge la necesidad de obliterar, de rodear con eufemismos, de abrazar condiciones metafóricas para poder enfrentarse a las consecuencias del terror.

En ese sentido “Mi vida después” opera como una *représentation* (interpretación) que constituye un periodo temporal en que algo se representa, en que el pasado se exhibe nuevamente, en que es ahora algo que fue.

“Toma la acción de ayer y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su inmediación. En otras palabras, la representación es lo que alega ser: hacedora de presente. Vemos que esta cualidad es la renovación de la vida, negada por la repetición, y ello puede aplicarse tanto a los ensayos como a la interpretación.”
(Brooks, 197)

Tal cualidad es reparadora, es un instrumento, una certeza por la cual se puede enfrentar aquellas consecuencias, siendo en última instancia tal acción, una acción política que eleva al estado público la crítica de la memoria.

“Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno. Se trata de un alto objetivo que parece requerir un duro trabajo. Interpretar requiere mucho esfuerzo pero en cuanto lo consideramos como juego deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego” (Brooks, 1999)

PARTE IV

Lo que resta

En definitiva ha sido un intento por definir lo más acuciante de nuestra cultura. La revisión de los lenguajes, y las marcas de nuestros cuerpos. Las indecisiones de nuestra sensibilidad y la crítica a las conductas.

Claro que en el terreno de las formas y de la emoción más legítima que provea al campo estético. Y su transformación incesante en comunicación.

Sobre el fin del siglo pasado, el filmólogo Fernando Martín Peña llevó a mi casa -una típica construcción urbana de techos altos, galerías y patios, nacida para albergar clanes más que familias y que no dejaba de manifestar una lamentable decadencia como un modo de denuncia de la crisis del período- un video aún en el plástico del cassette, un film mediometrage de Israel Adrián Caetano, que ya lo había conmovido a él y que a mí aún, por edad, formación y por exigencias algo abstractas, me tenía en una oscilación analítica. Se trataba de *La expresión del deseo*, en blanco y negro, en 16mm, lo que lo hacía muy familiar con mi propia historia.

Ya había conocido algunos videos del mismo autor, precarios en su producción pero potentes en su diagnóstico, por ejemplo “Visite Carlos Paz” que se trataba prácticamente de un largo travelling del ingreso a la ciudad turística cordobesa, a través del cual se adivinaban las bondades del paisaje del lago, algunas casas señoriales, y todo aquello que

anticipaba unas felices vacaciones. Sin embargo lentamente el movimiento de la imagen iba disminuyendo hasta quedar enfrentado a un rincón próximo a todo ello, donde un conjunto de marginales dejaba pasar el tiempo bajo un sol impiadoso.

Ahí ya se advertía la existencia de un manifiesto tácito, el de jóvenes realizadores que echaban mano de las mínimas tecnologías, para lejos del discurso, revelar en las relaciones íntimas del lenguaje cinematográfico y audiovisual, los pliegues de una realidad huidiza, o mejor aun invisibilizada, ignorada y negada.

Tal procedimiento, repetido en *La expresión del deseo*, ubica la cámara en un vehículo en movimiento, la clasicidad de la ausencia del color, y otra vez el descubrimiento de carteles públicos que anunciaban la renovación profunda de las plazas y de los espacios verdes, esta vez en la capital cordobesa, sus presupuestos y licitaciones; demoraba su ritmo hasta llegar a la inmovilidad compositiva del plano. El encuadre, sobre un enorme espacio supuestamente beneficiado por esos cambios, permitía a su vez uno de los descubrimientos más intensos de la nueva generación que era involucrar al espectador, confiar en él o quizás primero en la imagen, en su complejidad, en la fisiología de un cuerpo vivo, y no en una mera cartografía que llenara la pantalla, fluir en la lectura de algo aún no definido, no teniendo ninguna guía, a la manera de los carteles, más que su propia perspectiva en la percepción de ese pequeño mundo que comenzaba a exhibirse bajo la voluntad tácita del director, oficiando como un poeta a ingresar a ese mundo sin esperanza.

Porque lo que comenzaba a agitarse ante esa quietud, en principio, era el discurrir del tiempo, claramente desalojado en los discursos de las producciones que iban a ponerse en cuestión, y se podía observar leves movimientos de hojas de diario que habían sido

inadvertidas hasta el momento, impulsadas por brazos de personas que dormían en la calle, en esa plaza y con las primeras luces, despertaban y comenzaban a ocupar efectivamente ese espacio, con una violencia creciente causada por sus múltiples depresiones, las botellas de alcohol barato, y la constante denigración de sus tristes existencias. Lo extraordinario, para mí, frente a la visión de estas escenas, dudando incluso de llamarlas así, se acentuó cuando un jardín de infantes guiado por sus maestras pasó al lado del grupo para ir a ocupar los juegos, como si nada sucediera.

Creo recordar que las luces del día marcaron el anochecer y un duelo paródicamente criollo dio por tierra con uno o más de los invitados a ese banquete siniestro, acuchillado en ese territorio que el autor había logrado hacer fluir de lo metonímico a lo metafórico.

¿Por qué Caetano emerge como una figura que puede sintetizar estas últimas reflexiones?

No fue él un objeto de nuestras consideraciones, por lo menos de modo directo, pero sí enfrentado a la necesidad de conceptualizar las ideas principales que nos animaron, observamos que la figura de este autor cruza todas las formas de representación en el campo estético audiovisual y todos los medios de comunicación masiva. Convirtiéndose en el referente principal del trastocamiento, casi diríamos de la subversión de ese mundo en el cual la intertextualidad, la fusión de géneros, la crudeza de las crónicas, las funciones propias de los lenguajes del universo sensible se encontraban ausentes.

El cine de Carri, el político de los 70', las creaciones de la literatura desde Piglia a Brizuela, de las ceremonias y los monumentos, de los espacios y los relatos, de las denuncias y los reconocimientos, dialogan con el responsable de films como *Bolivia*, *Un oso rojo*, *Tumberos*, *Mujeres elefantes*, *Crónica de una fuga*, donde todo ese corpus, esa inmensa

materia amasada por la historia y por los seres que la hacen, encuentran un extraño encargo que pone una especie de cierre epocal, de conclusión, y que consiste en ese acto inconcluso, oficial, en donde el artista rebelde juntó, montó, editó, lo que no se atrevió a indicarlo como un género, tal como sería la denominación de documental. Su deseo fue expresado ante el estreno en la TV de *NK*, que resistió críticamente señalando su voluntad de terminarlo. Provisoriamente lo catalogó como documento.

Y quizás sea eso, *NK* y todo lo demás revelan que en el futuro siempre habrá un tercer relato. El hecho y su representación, el acto y la memoria, el relato frente al olvido, la creación para conocer.

Un Estado que encarga un film a través de sus funcionarios políticos, a un representante significativo de una generación que se paró frente al féretro cubierto como un campo *off* y saludó a quien consideró uno de los suyos. Extraña situación después de tanta ignominia.

Aceptar el desafío, querer perfeccionarlo, sentir lo inconcluso de su gesto igualan al estadista y al cineasta.

¿Habrá visto Néstor Kirchner, con motivo de su estreno en enero de 1998, al film que demolió las retóricas, los vacíos y las manipulaciones, por lo menos en aquel momento?

Se trataba de *Pizza, birra, faso*, que junto a Bruno Stagnaro realizaron, produjeron en mínimas condiciones y generaron un estremecimiento espectral abriendo un rumbo, una brecha en el anquilosado edificio del profesionalismo audiovisual.

El último acto de audacia política fue responder a las campañas mediáticas con la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

Decimos que las representaciones estéticas y las políticas han sido el fermento de un nuevo horizonte en la conciencia ciudadana. No hay en esto sino un legado histórico de la construcción de una nación. Desde la fundación del primer periódico en los orígenes de la Argentina hasta este proyecto inconcluso, que exigió y aun persiste un debate ya no en la austeridad de una asamblea constituyente sino en el imaginario de la comunicación.

La referencia esbozada, intenta reforzar la concepción por la cual participamos en la renovación inevitable de las representaciones políticas, a la par que las percibimos con mayor nitidez en el marco de las representaciones estéticas; o podríamos asumir la necesidad de ambas.

¿Esto convierte a toda acción del poder político en un hecho estético? O ¿toda obra artística y comunicacional en una dimensión política? Consideremos a estos fines el salto cualitativo que se produce en las instancias de emergencia de los denominados Nuevo Cine Argentino, el del sesenta y el de los noventa.

¿Qué tienen en común? Los realizadores que impulsaron el sesenta como movimiento heterogéneo, no se plantearon una unidad constituida en un manifiesto, sino una respuesta a la marca que clausura el experimento sociopolítico más revolucionario de la modernidad argentina, esa “república de masas”, que elevó el concepto de lo institucional transformando las estructuras vacías del Estado en derechos reales, y que fue roto y perseguido con fecha cierta en 1955. Cuya lamentable acción contó con el apoyo de amplios sectores medios. La política sin embargo prohija su dialéctica no siempre consciente, y convocó a una nueva generación a una creciente negación de raíz de lo que esos sectores afirmaban.

Kohon, Feldman, Murúa, Fischerman, Khun, Antín y por supuesto Torre Nilsson entre una camada que descubrió formas nuevas de iluminar el plano, de transitar los suburbios y los márgenes, de detectar personas antes que personajes, olvidados, diríamos hoy excluidos.

Sus films reinaugaron aquellas perspectivas “atorrantes” al decir de Lucas Demare, del Negro Ferreyra, de Torres Ríos, que vivieron la crisis del treinta y sus consecuencias encontrando tipos humanos con una identidad inédita.

Ni estos, ni los anteriores, pretendieron encontrar una tipología cinematográfica cuya organización respondiera de antemano a exigencias económicas, a criterios de distribución o a estrategias de mercado. Sólo querían representar el mundo real.

Este es el encuentro con el presente que se origina en el estigma neoliberal, en la continuidad de la dictadura bajo formas de aparente consenso pero cautivas de deudas históricas no saldadas. Por supuesto en el plano de lo simbólico, que es el lugar preciso de la última verdad.

Entonces dos líneas iniciales desde los noventa, que no exponemos de modo conclusivo donde se revelan en trabajos que comparten una ausencia de pretensiones, distanciamiento emocional y desdramatización como tránsitos narrativos. Planos secuenciados, es decir sin artificios, sujetos a los movimientos internos de los paisajes humanos, angulaciones normales, desactuaciones y parquedad dialógica, un mundo de fobia a los simulacros, a las intenciones, un balbuceo en rigor de la estructura, del sentido que puede proponer lo discursivo y lo declamatorio y fundamentalmente la señales genéricas que convencionalizan para masificar el efecto. Una inflexión de autenticidad que implica reconocer el universo que se retrata, ver y de modo evidente, con rasgos descriptivos los

tiempos muertos de las parálisis que fueron ocasionadas por aquellas políticas o quizás mejor por su ausencia. Una parálisis o inacción o quizás una expectativa que cubría no sólo los rasgos económicos sino también fundamentalmente con la disolución de los lazos relacionales, con la fatiga de la familia y su dispersión, y sus ajustes de cuentas. Toda una fundación intransigente a las formulas y fundamentalmente a las especulaciones cuyo intento fuere el de seducir espectadores. Lo cual no implica desconocerlos, sino apelar a su implicancia a ese compromiso que produciría una simetría, es decir a una igualación entre los autores y los receptores. Un intercambio y no una celebración.

A la par, el lenguaje en su dimensión visivo-fílmica es explorado con referencias no autocomplacientes sino crecientemente cinéfilas, reconociendo esta generación nueva tanto en los realizadores como en los críticos la existencia de una historia del campo en el que producen relatos dignos de incorporar, sin culteranismos, sus aportes.

Dos líneas que también incluyen, y no en contraposición sino en dialogo la auto representación de actores sociales que evidencian un término dominante de otro período, pero válido aún, como es el compromiso con lo real. Supervivencia, desarraigo, salvación personal, discriminación, diversas formas del exilio y que llevan al máximo nivel en la condición poético-narrativa de Martel, Alonso, Trapero, que junto a Rejtman, Moreno, Acuña modifican y en rigor demuelen las mistificaciones que regían en las formas de producir, de rodar, de circular y exhibir.⁸

⁸ En esta descripción de las líneas, hemos utilizado libremente las consideraciones conceptuales de la introducción, desarrollada por Máximo Eseverri y Ezequiel Luka y la colaboración de Gabriel Bobillo, del libro *90/60 Generaciones* de Fernando Martín Peña.

En un reciente debate, dos representantes actuales de la cinematografía en la Argentina, y que practican la tarea crítica, Mariano Llinás y Nicolás Prividera, proponen un escenario que confronta dos posiciones en torno al carácter del cine en general y del que nos estamos ocupando en particular. En octubre del 2014, en el marco del Festifreak (Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata), expusieron sus perspectivas sobre la existencia o no de un cine nacional.

El autor de *Historias extraordinarias* negó la existencia de tal cosa, enfáticamente poniendo en cuestión con una apasionada implicación su desprecio a tal idea, incluyendo en su intervención al concepto de masividad, describiéndola como un fantasma y poniendo en cuestión el sentido del término popular. Aunque quizás prefiriendo esto último, apoyándose en las tendencias vigentes respecto a cuál es el sujeto histórico que configuraría tal figura. Extrajo referencias sobre la universalidad de Borges y la condición de clase del autor del *Martín Fierro*, proyectando quizá la idea de que la situación privilegiada de Hernández no representaba el destino del perseguido.

Detengámonos en este vínculo de ambos autores. En uno de sus precisos prólogos Borges menciona que recién publicado el poema épico, Mitre le recuerda a Hernández la deuda que tendría con los que en su época transitaron la gauchesca. Y allí el autor de *El Aleph* dictamina que donde los últimos ofrecieron diversión, curiosidad y quizás entretenimiento para la civilidad urbana, Hernández nos conmueve.

Esta pausa pretende poner el acento en que el punto de vista de cualquier obra, la inmersión en la existencia misma de las vivencias de los seres narrados, producen una polifonía, que no la consiguen quienes solo utilizan el arte audiovisual, en este caso, para satisfacer otra

cosa que el arte. “¡Ah! Además el cine es una industria” nos recuerda siempre André Malraux.

También Llinás enunció enfáticamente su adhesión a la estremecedora frase de Rimbaud acerca de que sólo se puede ser “absolutamente moderno” y discutiendo en el marco de paradigmas próximos a la sobreestimada independencia del BAFICI (sobre todo respecto a las políticas públicas del Estado, siendo paradójicamente este el que ha sostenido tal reunión), pone en un escenario conflictivo las ideas de nación, cultura, arte cinematográfico y audiovisual y las dimensiones de lo popular.

Prividera, en cambio, expuso una enfática defensa de la imposibilidad de establecer una neutralidad política, dado que las nociones antes expuestas por Llinás son básicamente eso.

En ese marco que ubicaba al autor de *La mano en la trampa* como algo situado en una mirada intelectual, con una concepción de ello que supuestamente se distancia de compromisos sociales y por fuera de los desgarramientos argentinos, hasta su “conversión”, dicho irónicamente en el discurso de Llinás, cuando se configura en su filmografía, realizaciones basadas en figuras patrióticas o prototípicas de una especie de folclore chauvinista.

Si concebimos la modernidad como la ruptura de la unicidad hegemónica de la sociedad estratificada como herencia medieval, dominada por la verticalidad de una religión y consagrada a no reconocer ningún derecho que no fuera derivado de sus propios privilegios; podríamos considerar la aparición de los lenguajes audiovisuales y en particular la cinematografía, así como su ampliación en los medios de comunicación actual, como el

sitio representacional de aquella ruptura. Su manifestación, su condición pública, palabra esta última que deriva de pueblo.

Y si pensamos a la nación, en el desarrollo de la modernidad, de esta que nos ocupa, vinculada en una inseparable dinámica social cuyo protagonismo ya no reside en un indiscutible poder, aquel colonial, luego oligárquico, feudal, terrateniente y propietario, patriarcal y subordinado a las potencias dominantes, sino a aquellos que no teniendo nada que perder se encontraban unidos en un largo proceso histórico, por entrecruzamientos impensados uniendo tácticas y estrategias para definir lo que se dio en llamar, a pesar del genocidio, la liberación nacional y social.

Dicho de otro modo, el cine nace para vehiculizar y hacer posible la existencia cultural de todos aquellos que no tenían entidad sino a través de la modernidad. O que desde los botines gastados de Chaplin, hasta la muerte de Gatica, Juan Moreira, Fernández, Nazareno Cruz y Aniceto, este universo no puede prescindir del contexto de una nación.

Y que la masividad frente a estos ejemplos y otros posibles, no contradice la sustancia de lo popular sino que lo eleva a la categoría de lo político, en la medida en que esta práctica y ciencia requiere de las representaciones que dramatizan las acciones de sus leyes.

Motivado por esta polémica, es quizás, o porque Prividera es hijo de una militante secuestrada desaparecida, y porque su amor se extendió a través de los recursos testimoniales y poéticos desde su madre hasta la propia patria, llegó a concebir que hay un país del cine.

Y en ese momento, en esta historia larga, cita el caso de Leonardo Favio, su influencia y reconocimiento y su profundo vínculo con todo aquello que estamos considerando. Llinás

incurre en lo que podríamos señalar como una disfunción teórica, cuando comenta que la popularidad del maestro quizá residía en sus dotes de artísticas previas a su labor cinematográfica, confundiendo, a nuestro juicio, los márgenes de la industria cultural con las fronteras de una visión política.

El autor de *El Dependiente*, constituye un caso fundacional en lo referente a la identidad de una sociedad, porque ha narrado los orígenes que definen la sustancia de ambos términos en el sentido por el cual se entiende la idea de mito. Aquello a lo cual recurrir para discernir en los distintos trayectos históricos el valor específico de una identidad que no encuentra valor sino en su reinterpretación permanente. Aquí, algunas corrientes críticas desestimaron esta dimensión mitológica en nombre de una autosuficiencia estilística, cuando justamente es esa forma la que configura una organización del lenguaje cuya clasicidad es la deuda de su descubrimiento. Deviene en consecuencia su obra como el estuario de ese río sin orillas del que hablaba J.J. Saer. Es decir, LF es el cine, fuente inagotable de todo referente en tanto tributario como consecuente.

Es por tal marca, Caetano, quizás, el heredero contemporáneo que no se instala en la pretensión de la fundación sino en la vitalidad de su plena vigencia. El hijo pródigo que enlaza el conjunto de la trama.

¿Pero es Llinás menos nacional en su propia filmografía, requerido sólo por minorías, ubicando a esta idea como una garantía de no contaminación y de pureza estética, desconociendo los territorios contextuales de la creación y exigiendo una modernidad que transforme las bases económicas de la sociedad, descubriendo imaginarios culturales en el

llano desértico de una pampa que también convocó a tales reflexiones, como cuando él descubre a un arquitecto alucinado en el vacío de una expectativa?

Decimos que no. Que todos los cineastas que hemos involucrado, literatos, teatristas, filmólogos, críticos, periodistas y amigos son parte de una nación tan joven que aun por fortuna podemos discutirla en familia.

El punto de vista, la multiplicidad que hoy garantiza el pleno funcionamiento de la democracia, la creación audiovisual como un sustento fundamental de ello, es lo que ha motivado el presente texto sintiendo que aquella convocatoria que nos indujo a denunciar el oprobio de la tortura, hasta la búsqueda de Albertina y Nicolás, con sus almas desnudas vistiéndose de films, con sus cuerpos expuestos en la pantalla, en su propia pantalla, enhebrado en su propio hilo de los días junto con Cecilia que buscó como ellos el sentido de un acto cargado de esperanza justamente en eso, en el sentido, del valor de sus padres y del extraordinario aporte de los hijos.

Cuando Cecilia asiste al momento en que un “grupo de tareas” descubre pelucas que van a dar entre otras cosas motivo para el secuestro de su padre, en la ficción; Albertina se calza junto con sus compañeros, en el modo documental, las pelucas rubias que identifican su modo de asumir aquel pasado.

Las pelucas, surgen en mi memoria, en este último aliento, en este último rincón de una escritura.

ANEXOS

El trato

Cecilia Vallina

Lo raro fue haber aceptado el trato con una sabiduría de otra edad. No habérselo contado a nadie. ¿Alguien afirmaría que una nena de cinco años está en condiciones de cumplir un pacto y de comprender los efectos futuros de una promesa sostenida -pienso ahora-, más que por un acto de responsabilidad o improbable adhesión a una causa para la que no estaba preparada, por una temprana inclinación a la acción y a ver que pasa con *eso*, y a, lo que di en llamar con el tiempo, “una marcada emotividad social”? Porque *eso* que había que hacer, el nudo conceptual del trato que necesitaba de mi silencio como contraparte, era mantener un secreto que nunca, después, o nunca, hasta ahora, sería revelado. O mejor, un secreto que, como tantos que empiezan su existencia de esa manera, como un saber privado y singular, se revelan después parecidos a muchos otros que, finalmente, convergen en la historia general. Quizás separar lo singular de lo general, es decir, lo que la experiencia aún conserva de único frente al conjunto extenso y no cerrado de todos los relatos que testimonian la época -como si la propia experiencia fuera una suerte de resistencia privada a cerrar con conclusiones ajenas el modo y la oportunidad en que esa experiencia se narra y se recuerda-, sea una forma de valorar *ahora* haber cumplido mi parte del trato.

Mantuve el secreto ante la maestra de segunda salita, la salita verde y ante mis compañeros de jardín. Visto a la distancia, lo más difícil del trato era que no caducaba. La prohibición de hablar no tenía un límite en el tiempo ni una fecha de vencimiento. Por el lado de la maestra, no tenía motivos para querer contarle algo, buscando accionar su lado maternal sobre mí, cosa que en el futuro no haría nunca con las maestras, menos con esa que logró imprimir en mí uno de los primeros eslabones de la extensa cadena de imágenes llamada vida escolar que se formaría con el tiempo: una penitencia fuera del salón por quedarme jugando una vez terminado el recreo y, entonces, como expulsada

del campo de los obedientes, condenada a conocer la soledad y el tamaño del corredor en hora de clase.

Y creo que tampoco con mis compañeros, ni siquiera con la que mantuve en mi cabeza como *mi amiga Cuca*, sentí el impulso de hablar de mi actividad extraescolar. Tengo, como único testimonio material de esa amistad, dos fotos chiquitas en blanco y negro que sacó mi papá un día a la salida de la escuela, el Normal 1 Mary O. Graham. O. Graham. Me gustaba decir ese nombre y decir quién había sido Mary Olstine Graham. Una de esas maestras norteamericanas que llegaron al país sin saber castellano, convencidas por la propuesta de Sarmiento de dar clases en la Argentina en las escuelas que él fundaba. No podría explicar con exactitud porqué para mí representaba un valor agregado al nombre de la escuela decir Ma - ry - O - Gra - ham. ¿Pensaba -me pregunto hoy- en una joven limpia, con un guardapolvo blanquísimo y sonrisa fresca, creada, sospecho, en base a un imaginario televisivo que condensó en mí un icono de maestra soltera y abnegada pero, de algún modo feliz, del oeste americano? El guardapolvo, pienso, era el agregado autóctono de esa imagen que ya no era, más de cien años después de la llegada de Mary, la que me mostraban mis maestras de los años 70', menos audaces que ella, menos felices que las que veía por televisión.

En esa escuela que se aferraba a las marcas de origen del sistema sobre el que funcionaría la educación pública argentina, ante esa maestra que me había expulsado al pasillo a incorporar en una sola lección el principio de autoridad, la diferencia entre la aceptación y el rechazo, ante esos compañeros con quienes aprendía los rudimentos de la vida en común con los que el Estado educador fantaseaba todavía cimentar un nosotros abstracto -nuestro nosotros, compuesto por niños de cinco años enviados a compartir las tardes, era el primero de los problemas a los que nos enfrentaba el mundo escolar-, a todos esos primeros habitantes del mundo social infantil no debía contarles en qué consistía el trato. Esa era la consigna que había aceptado para hacer el papel de hija de otros padres a los que yo no conocía en la película clandestina de mi papá.

Era el año 1972 y si bien yo no podía asociar el trato familiar con el afuera, es decir, no podía dimensionar que ese acuerdo privado era, en realidad, una pieza coherente del

mundo político en el que vivíamos, sí sospeché que ese pacto incluía algún tipo de esperanza en el tiempo en el que ese secreto podría revelarse. Como si el espectro de esa época que se extendía hacia atrás aún no hubiera dado las señales de sus pasos posteriores.

Algo, entonces, de ese ambiente represivo debía estar presente en el aire de esa salita de jardín para haber tomado con tanta naturalidad ese voto de silencio por una causa desconocida que no prometía recompensas sino que me daba, por pertenecer a ella, un tesoro privado: ser parte de un plan que contenía el atractivo de no pertenecer al mundo infantil, una invitación a otra dimensión.

El silencio protector fue entonces el primer acto de distancia entre el mundo familiar - que en ese momento estaba, al menos el mío, atravesado por la política-, y el mundo escolar. Y fue también lo que me hizo percibir la ruptura que existiría entre ambos.

Esa distancia y, entonces, esa decepción tan temprana ante lo irreconciliable, creo hoy, fue lo que me protegió de lo que podía saber yo en ese momento sobre el plan clandestino de mi papá: filmar una película –esto lo supe después – con un grupo de egresados de la Escuela de Cine de La Plata que querían denunciar la represión de la dictadura militar que dio el golpe del 66, el de Onganía.

La sensación que hoy puedo recuperar –la que atravesó el tiempo, la que llegó hasta acá por su propio peso, la que, si observo en mi memoria y, de un modo artificial y cuasicientífico, trazo un corte diacrónico que me permite aislar pasado y presente y la recojo, por fin, de un fondo indeterminado– es que mi silencio protector se había convertido en una *diferencia*, en un saber que sólo yo tenía, saber que algo indefinido y sin nombre pasaba afuera de la escuela y que yo iba a ser parte de eso.

Llego a ese “fondo indeterminado” exhausta y emerjo a la superficie después de una suerte de combate entre las imágenes que se formaron en mi cabeza a los cinco años y las que fueron creciendo, o no creciendo, sino cambiando o borrándose hasta hoy. Y,

como si unas boyas anaranjadas en medio del mar me alertaran del peligro que se mueve en esas aguas, en el trayecto que va del fondo a la superficie me esfuerzo en llevarlas hacia la luz.

En la cocina del departamento de 54 entre 11 y 12, en el que vivimos hasta marzo o abril del 76, cuando nos mudamos a la casa de mis abuelos maternos corridos por el telegrama de despido que, rápido, le llegó a mi papá de su trabajo en Canal 2, escuché lo que se esperaba de mí en la filmación. Hacer lo que mismo que hacía con ellos, con mi papá y mamá, en la cocina de mi casa. Podía dibujar, podía mirar, podía escuchar, pero ese día, el de la película, sólo podía hablar si me hablaban. La filmación sería en la casa del Flaco Moretti, un compañero de mi papá de la facultad y del canal. Yo conocía la casa y me gustaba, quedaba en Tolosa, cerca de La Plata.

Tuvieron que pasar, en realidad no sé si “tuvieron que pasar”, pero lo cierto es que pasaron más de treinta años antes de que yo viera esas imágenes proyectadas en una pantalla. Todas las copias de la película –eso parecía; o se decía– se habían destruido. Hasta que apareció una lata en Cuba. Su, llamémoslo así, proceso de repatriación, fue lentísimo, y yo misma me olvidé del asunto y de que alguna vez la película en la que había actuado volvería hasta La Plata y que podría ver si la imagen que tenía en mi cabeza se parecía a la que había quedado guardada en ese rollo todo ese tiempo. Ver el grado de correspondencia entre una imagen y otra, ver la fidelidad de mi mente a mi propia experiencia o quizás lo contrario, la falta de acuerdo entre las dos memorias.

Porque el caso es que todos esos años se mantuvo en mí una imagen como único recuerdo de la experiencia: yo, sentada en una cocina dibujando con un hombre y una mujer que no sé quiénes son hasta que una puerta se abre de un golpe, entran unos hombres con escopetas o ametralladoras, le apuntan al hombre, gritan mucho, lo empujan al piso, todo se vuelve negro.

Esa imagen no sería entonces, para mí, nueva, cuando escuché, cinco años más tarde, a los diez, el primer relato de una desaparición. Cada parte de la película que había

quedado en mi cabeza se correspondía con la descripción que hizo la tía de mi amiga del secuestro de sus padres. Esta vez era la casa de otros amigos de mi papá el escenario de los hechos. Otra casa en la que también había jugado con los hijos de los amigos de mi papá. Esta vez también unos hombres con escopetas habían entrado de un golpe.

Una experiencia que para mí había sido algo distinto a un juego, algo real en tanto era yo la que había estado frente a la cámara, se volvió, mucho tiempo después, más de treinta años, una anticipación. Se volvió ahora y no entonces porque de ninguna manera podría decir que al escuchar ese relato a los diez años –que no me sorprendía ni tampoco actuaba como una revelación–, yo pudiera haber hecho este análisis: que yo había protagonizado en la ficción lo que mi amiga Guillermina había vivido de verdad.

La sensación que domina en la imagen de ese recuerdo es la falta de asombro, una nena, otra, no de cinco sino de diez que escucha en silencio, sabe más que otros y no habla con nadie, mejor no habla con nadie. El día en que nos contaron cómo fue el secuestro de Lito y Lili Consetti creo que mi papá y mamá hicieron el mismo trato conmigo: que yo no hablara en la escuela, que no contara una historia increíble. Pero el efecto del relato del secuestro no fue el mismo que el efecto de la escena de la película en la que se representaba el secuestro. La ficcionalización de una situación de represión real me había dado un saber precoz y anticipatorio de lo que vendría, el relato del secuestro real, un silencio y una amenaza.

Durante años, cuando un auto estacionaba frente a la ventana de la habitación mía y de mi hermana, yo me levantaba a espiar por entre los postigos. Así, con un auto que se había estacionado en el frente de la casa empezaba el relato del secuestro de los padres de Guillermina.

La lata con la película tardó años en llegar desde Cuba y otro par de años pasaron hasta que mi papá me copió la cinta filmica en un vhs hogareño que mi videogradora pudiera reproducir. La diferencia entre mi ansiedad por volver a ver esas imágenes o, mejor, por ver por primera vez esas imágenes que yo tenía en mi cabeza en una película y darles, en ese procedimiento, un espesor más real que mis recuerdos, y la falta de

apuro de mi papá por reencontrarse con el pasado que contenía esa lata, eran francamente incompatibles. Después de insistir dos o tres veces, entendí que, además de mi apuro personal por recuperar esas imágenes, él era el primer dueño de la película y tendría que atravesar sus propios tiempos para poder verla después de todos esos años. Mucho después pude pensar que mi sensación anticipatoria, esa especie de marca intangible que corría más rápido que yo, no podía ser algo que sólo me hubiera pasado a mí.

Mi cabeza se mueve entre dos relatos. Uno, el de la representación cinematográfica de un secuestro en la cual yo observo, a los cinco años, cómo se llevan a mi papá en la ficción. El otro, la primera historia que escucho, a los diez, de un secuestro real. Tengo un imaginario propio del tema. Lo cargué todo este tiempo sin saber en qué punto uno y otro se juntaban. Un día, hace no mucho, lo entendí en el momento en que ponía en mi videocassettera el vhs en el que estaba copiada la película *Informes y testimonios sobre la tortura política en la Argentina* para mostrarles “mi película” a unos amigos, más como una filmación casera de mi infancia que como eso que es independientemente de mí, un documental sobre la tortura y la represión en la Argentina de principios de los ‘70. Esos dos relatos se juntan por primera vez en mí, se juntan acá. En este, que es el tercero.

¿Y qué vendría a ser entonces este relato? ¿Una narración biográfica? ¿Una historia de vida? ¿Una no ficción? ¿Una auto-entrevista retrospectiva? Una primera lectura puede reconocer la función narrativa, una paralela, dar por bueno que lo que aquí se cuenta es verdad –ese es el pacto–, y sumarle entonces la función testimonial a la primera. Entonces, si es mi experiencia, es mi testimonio y es mi relato, la verdad será, en todo caso, una resultante singular, un lugar de llegada que no existía, o que existía bajo otras formas, antes de llegar hasta acá.

Si el relato testimonial ganó consenso en el momento de dar por cierta su verdad allí donde faltan otro tipo de pruebas, fueron los testimonios de experiencias límites, como los que narran la vida en los centros clandestinos de detención, los que crearon un sistema de verdad basado en la voz, un coro que sólo siendo eso, un coro de muchos

relatos de memoria, puede recomponer una época. Me pregunto, entonces, cómo funciona el género al hablar de otras experiencias que, por no llegar a ser tan extremas, parecen tocarse más con la literatura y el periodismo que con el testimonio entendido en su variante más radical: un relato que porta un saber que no se puede narrar, el relato que lleva consigo el silencio final de las víctimas. ¿Sería preciso entonces recuperar los relatos más banales, los que arman la vida cotidiana, la subjetividad, los recuerdos improbables? ¿Cómo habría sido el juicio a las juntas si los jueces no hubieran seguido un protocolo que ordenaba interrumpir las declaraciones cada vez que un testigo sobreviviente viraba su testimonio hacia el recuerdo de sensaciones, o pensamientos sobre el pasado? Las actas de los juicios registraron testimonios de hechos, de hechos como acciones, más precisamente. Pero el límite del derecho no es el límite de la potencia del testimonio. Es apenas un índice para condenar o absolver situaciones físicas que siempre serán sólo una parte de los relatos de los que dan su testimonio.

Escuchar, entonces, cada testimonio no para probar su pertinencia, su utilidad como parte de las pruebas necesarias para demostrar lo sistemático de un plan, para comprobar por la suma de muchos que un caso repite una serie de variables que arman un todo –como fue, de hecho, la escucha judicial– sino escuchar para escuchar lo único, lo que sólo le sucedió a una persona, lo que no encaja en los mecanismos demostrados. Me digo esto, quizás, para defenderme de los arranques de inutilidad que me asaltan mientras trato de convertir los pedazos de esta historia que tengo en mi cabeza en un tercer relato donde, al menos, se acerquen entre sí.

No puedo, antes de seguir, pensar que recién puedo cambiar la sensación de inutilidad de mi propia historia cuando pienso en el tema como un asunto que me plantea problemas teóricos, como si enmarcarlo en esa condición me permitiera acercarme al nudo para entender, por ejemplo, el problema del testigo, el que sobrevivió y eligió contar, el que absorbe con sus ojos toda la información posible y se promete no olvidarla para dar en el futuro, su testimonio. En la cocina de ese departamento de La Plata que quedaba a una cuadra de la plaza Moreno a la que, a su vez, daba mi escuela,

el Mary O’Graham, yo entendí que mi papá iba a filmar una película en la que pasaban cosas que pasaban de verdad.

Todos estos años después —que cuento desde cuando yo tenía quince y terminó la dictadura hasta que puse el vhs en la videgrabadora de mi casa en Rosario—, tuve una imagen, mejor, una secuencia, en mi cabeza. Era así: yo sentada en la punta de una cocina chiquita mientras un hombre y una mujer ponen la mesa para comer hasta que de un golpe muy fuerte se abre una puerta que da a un patio y entran más hombres, todos gritan. Fin.

Cuando después de todos esos años, puse el casete ví, como si la película fuera una especie de “memoria voluntaria” que guardó una impresión más exacta de los hechos que la que había retenido mi propia memoria, ví, entonces, esa escena que empieza con un cartel que dice, fondo negro y letras blancas: “Irrupción policial. La cena. El sueño. El camino al trabajo” tal como la acabo de describir. Pero además, me ví a mí en blanco y negro, sentada en una cocina como la hija de unos padres que preparan un almuerzo o una cena, vestida con un jumper oscuro y una polera blanca que se sobresalta, me parece, de verdad, cuando entran los hombres que le gritan al hombre que hace de mi papá: — ¡Quedate quieto o te quemo! ¿Dónde están las armas? Y el hombre que hace de mi papá grita: — ¡Hijos de puta, hijos de puta!

Hasta ahí las coincidencias. Hasta ahí lo que para mí fue anticipación, representación del futuro; la imagen que congelé intacta no tanto por una cualidad de conservación de mi memoria —según una lista de perfecciones formales que, según Kant, dan como resultado la memoria ideal—, sino porque creo que esa imagen se volvió, de alguna manera, experiencia, cuando escuché el relato del secuestro de los padres de Guillermina.

A partir de ahí, para mí, la imagen de esa escena y el relato del secuestro armaron una memoria, en parte voluntaria, en parte involuntaria. Una memoria hecha de representación y experiencia, que se fusionaron en mí de un modo que una parte mía no podría explicar. La otra parte —la que yo veo que se carga el esfuerzo intelectual frente a una sensación extraña y compleja—, diría que ese nudo que intento desplegar podría ser

considerado una “memoria viva”, siguiendo a Bachelard, una “memoria imaginación”, en la que también están presentes el tiempo esperado, los deseos, las tristezas, las búsquedas que, sin saberlo, me llevaron o me trajeron de vuelta hasta acá.

Si esa imagen fue, después, experiencia, le toca a la segunda escena de la película, la que no tenía en mi memoria, ser la revelación. No tanto por haber recuperado la segunda escena de esa experiencia, sino porque verla me permitió calibrar –quizás sea esa la palabra justa–, el peso que para mí había tenido todo este tiempo la escena que sí recordaba y que, al verla, volvió a ser la más fuerte de las dos. Si escribo “volvió a ser”, es quizás porque creo que ese recuerdo se formó por un impacto que revivo al ver las escenas ahora y donde claramente la primera, la del secuestro es la que me resulta más impactante.

En la segunda, la mujer que hace de mi mamá y yo entramos a una habitación que está a oscuras y detrás de nosotras viene el jefe de todos los hombres que entraron a la casa por la puerta de la cocina que da al patio. Yo sé que ese actor se llama Onofre Lovero. Creo que sé ese nombre desde esa época y siempre pensé que lo sabía porque me llamaba la atención cómo sonaba. Entonces, este actor prende la luz mientras mi supuesta mamá y yo nos sentamos en una cama matrimonial muy juntas, pero es ella la que me protege a mí y me rodea con sus brazos y me acaricia la cara. El actor le dice a mamá cosas como que con ella está todo bien y que el problema es con ese que es mi papá, que “hace cosas raras”, “va a lugares extraños” y le pide, entonces, que diga lo que sabe. Mientras mi mamá dice que no sabe nada, Onofre me pregunta cómo me llamo y yo le contesto la verdad muy bajito y mirando para abajo, “Cecilia”. –Linda la nena, dice él. Y después, a mí: – ¿Estás asustada vos también? Aunque esa pregunta no la contesté, por la cara que me veo pienso ahora que un poco debía estar asustada, sobre todo en el momento en que el interrogador deja de ser correcto y se altera cuando uno de esos hombres que, como él, estaba vestido de saco oscuro, camisa blanca y corbata finita, bien fines de los sesenta, le muestra a Onofre dos pelucas. – ¡Y esto señora, y esto!, grita. Ahí, es cuando mi mamá me lleva a un rincón, como si fuera el último lugar adonde ir y me abraza más fuerte mientras yo miro todo lo que pasa. Pero no es susto lo

que veo cuando veo la película sino otra cosa. Me veo como si yo hubiera aprovechado la situación para ver, para saber. Pero esa es, me parece, una visión demasiado actual de mí misma, aunque de verdad, y por lo que vino después, creo que, en potencia, algo de eso percibo en cierta actitud de asombro que en mí no era actuación sino la pura verdad.

Si las escenas eran ya para los que hicieron la película, recreaciones de la tortura política que había habido en la Argentina, como dice una placa al comienzo del film, durante la dictadura que se extendió entre 1966 y 1973, para mí eran la anticipación ficcional del futuro real que vendría unos años después.

Pero nunca, hasta ese día en mi casa, con mis amigos, en el que ví la película, había conectado mis escenas de “cinema verité” con el testimonio del secuestro de los padres de Guillermina. Es cierto que las dos situaciones se habían unido en mí como uno reúne en la cabeza las cosas parecidas, como yo, por poner un ejemplo usaba los cajones de la cómoda que compartía con mí hermana. Una especie de convivencia por contigüidad de mundos paralelos.

Quizás, digo, poder percibir esta especie de conexión originaria tenga a su vez que ver con haber desarrollado cierta sensibilidad y por eso, haber escuchado más que descubierto, otros testimonios de personas que se detuvieron a pensar de qué modo se había cruzado en ellas el tiempo personal y el tiempo histórico y cómo ese cruce las había marcado. Por eso, porque creo que yo ya estaba pensando en esto, una noche muy tarde, mientras hacía zapping en un hotel de Villa Ocampo, en el norte de Santa Fe, al que me había llevado un trabajo que me ofreció algunas horas de vida de turista, escuché con la atención alta una entrevista a Simone de Beauvoir en la que ella respondía con seguridad todas las preguntas de un repertorio convencional que le hacían dos periodistas, un hombre y una mujer, que transitaba por tópicos clásicos de su vida como Sartre, el feminismo y su visión de la maternidad. Podría haber cambiado de canal pero me quedé, quizás atendiendo a cierta esperanza que no me abandona que me dice que algo siempre puede suceder en una entrevista, un instante en el que uno u otro, el entrevistado o el entrevistador pierdan el control. Atada a esa fe, dejé mi mano quieta y ví como la monotonía se rompió cuando el periodista hombre —que a los

títulos supe que era Claude Lanzmann, el que luego sería el director de Shoah, y más tarde todavía supe que había sido pareja de Beauvoir y que habían vivido juntos—, le preguntó a Simone por su vida antes de la Segunda Guerra Mundial. Era la primera vez que de ella salía un silencio. Después, Simone dijo que “no sabía”, que cuando buscaba en esos años que sabía entonces de lo que vendría después, dice que “nada” y que esa vida desprevenida que después había necesitado revisar, la contaba y la describía —y le subraya a Lanzmann que la había querido contar con detalles—, en su libro de memorias, *La plenitud de la vida*, el título en la traducción al castellano, *La force de l'age*, en francés.

Agradecida a mi fe, ahora reconfortada, entonces, y recién entonces, pude armar una serie, o, lo que podría ser lo mismo, reconocer mi gesto en el gesto de otros, en el de buscar qué imagen del pasado armaron las imágenes y los relatos que ví y escuché entonces, y montar así, mi propia versión hecha a partir de las escenas de la película, es decir de lo discontinuo y de mi propia vida, que continúa.

Bibliografía

- A.A.V.V. Cine soviético de vanguardia. Corazón Editor, Valencia, 1970.
- A.A.V.V. Cristian Metz y la teoría del cine. Catálogos-Versión, Buenos Aires, 1992.
- A.A.V.V. Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. UAM, SEP, Fundación mexicana de cineastas, México, 1988. Vol.1
- A.A.V.V. La política de autor. Ayuso, Madrid, 1974.
- A.A.V.V. Videoculturas de fin de siglo. Cátedra, Madrid, 1990.
- A.A.V.V. Nuevo Cine Argentino. FIPRESCI. Argentina. 2002.
- A.A.V.V. La memoria de los ojos. La nave de los sueños. Biblioteca Nacional. 2011.
- AGEL, Henri. Estética del cine. Eudeba, Bs. As., 1965.
- ANDREW, John D. Las principales teorías cinematográficas. G. Gili, Barcelona, 1980.
- ARNHEIM, Rudolph. El cine como arte. Infinito, Bs. As., 1970.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. Análisis del film. Paidós, Barcelona, 1993.
- AUMONT, Jacques. El ojo interminable. Paidós, Barcelona, 1997.
- AUMONT, Jacques. La imagen. Paidós, Barcelona, 1993. BAENA PAZ, G. y MONTERO AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. Estética del cine. Paidós, Barcelona, 1985.
- AUMONT, Jacques. Las teorías de los cineastas. Paidós comunicación. 2002.
- AA. VV. Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino. EUDEBA. Buenos Aires. 1988
- AA.VV. Pensamiento Crítico Vs. Pensamiento Único. Ed. Temas de Debate. Madrid 1998.
- ABRAHAM, Tomás. El presente absoluto. Periodismo, política y filosofía en la Argentina del Tercer Milenio. Ed. Sudamericana, Buenos Aires 2007
- AMADO, Ana. La imagen Justa. Colihue. 2009
- AGUILAR, Gonzalo. Otros Mundos. Santiago Arcos Editor. 2006
- BAJTIN, Mijail. Problemas estéticos y literarios. Arte y Literatura, La Habana, 1986.
- BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones. G. Gili, México, 1987.
- BARBERO, Jesús. Identidad, comunicación y modernidad en América Latina Rev.
- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
- BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Paidós Comunicación, Barcelona, 1990.

- BAUDRILLARD, Jean. Videoesfera y sujeto fractal. Cátedra. Madrid, 1985.
- BAZIN, André y LABARTHE, André. Orson Welles. F. Torres, Valencia, 1970.
- BAZIN, André. ¿Qué es el cine?. Rialp, Madrid, 1966.
- BAZIN, André. Jean Renoir. Artiach, Madrid, 1973.
- BENJAMIN, Walter. Cuadros de un pensamiento. Colección Para Pers. Ediciones Imago Mundi. 1992.
- BENJAMIN, Walter. Conceptos de la filosofía y la historia. Caronte Filosofía. Argentina. 2007.
- BETTETINI, G. La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva. Cátedra, Madrid, 1989.
- BETTETINI, G. Producción significativa y puesta en escena. G. Gili, Barcelona, 1977.
- BETTETINI, G. Tiempo de la expresión cinematográfica. Fondo de cultura económica, México, 1983.
- BONITZER, Pascal. Desencuadres, cine y pintura. Santiago Arcos Editor. Argentina. 2007.
- BONITZER, Pascal. El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine. Santiago Arcos Editor. Argentina. 2007.
- BORDWELL, D. El significado del film. Paidós, Barcelona, 1995.
- BORDWELL, D. La narración en el cine de ficción. Paidós, Barcelona, 1996.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. El arte cinematográfico. Paidós, Barcelona, 1995.
- BRESSON, Robert. Notas sobre el cinematógrafo. Era, México, 1974.
- BÜRCH, Noël. El Tragaluz del Infinito. Ed. Cátedra. Madrid, 1991.
- BÜRCH, Noël. Praxis del cine. Fundamentos. Madrid, 1970.
- BARBERO, Jesús Martín. "De la transparencia de los mensajes a la opacidad del discurso".
- BARBERO, Jesús Martín. "Los oficios del comunicador" Artículo presentado durante las Jornadas de Comunicación en ITESO en febrero de 2001. Publicado por Renglones, Comunicación en el nuevo siglo. Revista del ITESO N° 48, 2001
- BARBERO, Jesús Martín. "Prensa la forma-mito" en Procesos de Comunicación y Matrices de Cultura
- BARBERO, Jesús Martín. De los medios a las mediaciones. G.Gili, México, 1987.
- BARBERO, Jesús Martín. Identidad, comunicación y modernidad en América Latina Rev.

- BARBERO, Jesús Martín. Políticas de la comunicación y la cultura: Claves de la investigación. Serie: Dinámicas interculturales Número 11. Diciembre de 2008. Universidad Nacional Autónoma de México. P. 123-141
- BORDIEU, Pierre. Pensamiento y acción. Libros del Zorzal, Buenos Aires 2002.
- CALABRESE, Oscar. La era neobarroca. Cátedra, Madrid, 1987.
- CASETTI, F. y DE CHIO, F. Cómo se analiza un film. Paidós, Barcelona, 1992.
- CASETTI, Francesco. El film y su espectador. Ed. Cátedra. Madrid, 1989.
- CASETTI, Francesco. Teorías del cine. Ed. Cátedra. Madrid, 1993.
- CASTELLS, Manuel. La era de la información, economía, sociedad y cultura. Vol. 1- La sociedad real - Ed. Alianza, Madrid, 1998.
- CHION, Michel. La audiovisión. Paidós, Barcelona, 1993.
- COLOMBO, F. Televisión. Realidad como espectáculo. Gustavo Gilli, Barcelona, 1976.
- COMPANY, J.M. El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico. Cátedra, Madrid, 1987.
- CASULLO, Nicolás. Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual. Grupo Editorial Norma. Colección Vitral, Buenos Aires 2004.
- CARRI, Albertina. Los Rubios, cartografía de una película. Ediciones Gráficas Especiales. 2007
- DALMASSO, María Teresa. Qué imagen, de qué mundo? El hombre y las lecturas de la imagen: ícono, símbolo, índice, cosa o mero simulacro. Universidad Nacional de Córdoba, 1994.
- DANEY, Serge. Cine, arte del presente. Santiago Arcos Editor. 2004.
- DE MICHELI, Mario. Vanguardias artísticas del siglo XX. La Docta, 1968.
- DEBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Paidós, Madrid, 1994.
- DELEUZE, Gilles. La imagen- movimiento. Paidós, Barcelona, 1984.
- DELEUZE, Gilles. La imagen- tiempo. Paidós, Barcelona, 1987.
- DELFINO, Silvia.(comp) La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia. La Marca, Buenos Aires, 1993.
- DONDA, Victoria. Mi nombre es Victoria. Sudamericana. 2009.
- ECO, Umberto. Signo. Labor, Barcelona, 1988.

- EISENSTEIN, Serguei. Cinematismo. Cortizo Editor, Bs. As., 1980.
- EISENSTEIN, Serguei. El Sentido del Cine. Siglo Veintiuno. México, 1974.
- EISENSTEIN, Serguei. La forma en el Cine. Siglo Veintiuno. México, 1976.
- EISENSTEIN, Serguei. Teoría y técnica cinematográficas. Rialp, Madrid 1957.
- FERRER, Christian. Mal de ojo. Ed. Colihue. Buenos Aires, 1977.
- GARCÍA CACLINI, Néstor. Consumidores y ciudadanos. Grijalbo, México, 1995.
- GARCÍA CACLINI, Néstor. Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. La Sociedad sin relato. Katz Editores. 2010.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. El relato cinematográfico. Paidós, Barcelona, 1995.
- GETINO, Octavio. Cine Latinoamericano, Economía y Nuevas Tecnologías. Serie Comunicación y Cultura. Editorial Legasa. 1988.
- GETINO, O. SOLANAS, F. Cine, cultura y descolonización. Siglo XXI. 1973.
- GIUNTA, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Siglo XXI. 2001.
- GUBERN, Román. Las nuevas fronteras de la imagen, Rev. Claves, de razón práctica N° 58, Ed. Promotora General de Revistas, Madrid, 1995.
- GRACIANO, Osvaldo. Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda en la Argentina (1918-1955). Ed. Universidad nacional de Quilmes. 2008.
- GRÜNER, Eduardo. El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico. Buenos Aires. Paidós. 2002
- GRUNER. Eduardo. El sitio de la mirada. Editorial Norma. Argentina. 2001
- JAMESON, Fredric. La estética geopolítica. Paidós. Buenos Aires, 1995.
- LA FERLA, Jorge. Comp. La revolución del video. Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, Bs. As., 1996.
- LA FERLA, Jorge. Comp. Medios Audiovisuales. Ontología, historia y praxis (cine, TV, video, instalaciones, multimedia). Editorial universitaria de Bs. As., Bs. As., 1999.
- LANDOW, George. Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología. Paidós. Buenos Aires, 1997.
- LABAKI, A. Mourao, M. D. El cine de lo real. Colihue. 2011.
- LOPEZ BLANCO, Manuel Notas para una introducción a la Estética, UNLP, La Plata, 1995.

- MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. Editora Brasiliense. San Pablo, Brasil, 1988.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs Aires, 1972.
- METZ, Christian. *Lenguaje y cine*. Planeta. Madrid, 1973.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI, México, 1984.
- MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. F. Torres, Valencia, 1980.
- NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.
- ORTIZ, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Ed. Universidad Nacional de Quilmes. 2005.
- PALACIO, M. y ZUNZUNEGUI, S. (comps.). *Historia general del cine, Volumen XII, El cine en la era del audiovisual*. Cátedra, Madrid, 1995.
- PASOLINI, P. y ROHMER, E. *Cine de prosa contra cine de poesía*. Anagrama, Barcelona, 1970.
- PISCITELLI, A.. *Tecnología, antagonismos sociales y subjetividad. Explorando las fronteras del diálogo hombre-máquina*. Rev. Diálogos N°32, FELAFACS, Marzo 1992
- PRIETO CASTILLO, Daniel. *Apuntes sobre imagen y sonido*. Ediciones culturales mendocinas, Mendoza, 1994.
- PERÓN, Juan Domingo (Descartes). *Política y Estrategia (No ataco, critico)*. Buenos Aires, 1952.
- PESTANAHA, Francisco José. *¿Existe un pensamiento nacional? Aportes para una epistemología de la periferia*. Editorial Fabro. Buenos Aires. 2006.
- PISCITELLI, A.. *Tecnología, antagonismos sociales y subjetividad. Explorando las fronteras del diálogo hombre-máquina*. Rev. Diálogos N°32, FELAFACS, Marzo 1992
- PORTANTIERO, Juan Carlos. *Los usos de Gramsci*. Ed. Grijalbo, Buenos Aires 1999.
- PUIGGROS, Rodolfo. *Pueblo y oligarquía*. Editorial Patria Grande. México. 1980
- Propuesta de Proyecto de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual*. Presidencia de La Nación. Argentina. 2009.
- Revista KM111. N° 1 a 6*. Santiago Arcos Editor.
- Revista El amante cine*.
- Revista Otro Campo. N° 9. El documental*. 2004.
- RANCIERE, Jacques. *El espectador Emancipado*. Manantial. 2008.

- ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H.(comps) Textos y manifiestos del cine. Cátedra, Madrid, 1993.
- RONDI, G. L. , El cine de los Grandes Maestros Emecé, Bs As., 1983
- RUSSO, Eduardo. Diccionario de cine. Paidós. Bs. As. 1998.
- RIVERA, Jorge. Comunicación, Medios y Cultura Líneas de Investigación en la Argentina. 1986-1996. Ediciones de Periodismo y Comunicación. Julio de 1997.
- SAZBON, José. Historia y representación. Ed. Universidad Nacional de Quilmes. 2002.
- SONDEREGUES, María. Revista Crisis (1973-1976). Antología, del intelectual comprometido al intelectual revolucionario. Ed. Universidad Nacional de Quilmes. 2008.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. El montaje cinematográfico. Paidós, Barcelona, 1997.
- TARKOVSKI, Andrei. Esculpir en el tiempo. Rialp, Madrid, 1991.
- TRUFFAUT, F., El placer de la mirada, Paidós, Barcelona, 1999.
- TERÁN, Oscar. Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966. Ediciones El Cielo por Asalto. Buenos Aires. 1993
- VALLINA, Cecilia (Autora-comp.). Crítica del testimonio. Ed. Beatriz Viterbo. 2009.
- VEZZETTI, Hugo. Sobre la violencia revolucionaria. Siglo XXI. 2009.
- VERNIK, Esteban (comp.). ¿Qué es una nación? La pregunta de Renán revisitada. Buenos Aires. Prometeo Libros. 2004
- VERTOV, Dziga. El cine ojo. Fundamentos. Madrid, 1974.
- WILLIAMS, Raymond. La política del modernismo. Manatíal, Bs. As., 1997.
- YOEL, Gerardo Comp. Imagen, política y memoria. Libros del Rojas. 2002.
- YOEL, Gerardo Comp. Pensar el cine 1. Pensar el cine 2. Manantial. 2004.
- ZUNZUNEGUI, Santos. La mirada cercana. Paidós, Barcelona, 1996.
- ZUNZUNEGUI, Santos. Paisajes de la forma. Cátedra, Madrid, 1994.
- ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Cátedra/ Universidad del País Vasco, Madrid, 1998

Webs.

<http://www.topia.com.ar/articulos/33editores.htm>

La importancia del debate intelectual

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1044296

El debate político e intelectual

<http://www.criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=2009>

El campo intelectual no quiere parar. Encabezado por un debate mediático entre Beatriz Sarlo y José Pablo Feinmann, escritores, poetas, economistas y demás figuras de la cultura nacional exponen sus ideas sobre el conflicto agrario.

<http://artepolitica.com/comunidad/pequenos-y-medianos-intelectuales/>

La conjura de los necios. El debate intelectual y el poder abrumador de la izquierda cultural. Por qué el progresismo se impuso en el campo del pensamiento.

Por Silvio Juan Maresca

<http://www.datavip.com.ar/spip.php?article454>

Debate intelectual: Sarlo cargó contra Bergman y Marcó

http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto_id=2&articuloSeccion_id=7238

El Anuario 2006 del grupo Prismas, del Programa de Historia intelectual del Centro de Estudios e investigaciones de la Universidad Nacional de Quilmes presenta diversos artículos, argumentos y un dossier dedicado a *"La ciudad letrada: hacia una historia de las élites intelectuales en América Latina"*. También comentarios de libros, lecturas, fichas y obituarios.

<http://www.earchivo.mendoza.gov.ar/todo.php?idnota=18895>

Un debate incómodo y necesario

http://www.revistacontratiempo.com.ar/gadea_neoparodias.htm

Las Neo-parodias de un *Intelectual Crítico* y los Desafíos de un *Pensamiento Radical*

CARLOS A. GADEA

http://www.flacso.org.ar/actividad_vermas.php?id=370

Tradiciones y dicotomías en la historia de las ciencias sociales y humanas. Algunas reflexiones sobre el rol intelectual de los científicos sociales en Argentina.

<http://www.antonioacamou.com.ar/Introduccion%20La%20Argentina%20democratica.htm>

La argentina democrática: los años y los libros

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-32482006000200008&script=sci_arttext

La palabra proscripta: *Los intelectuales argentinos y su sociedad*. Dirección, compilación y análisis de las contribuciones de Norberto Rodríguez Bustamante (Ediciones Libera, Buenos Aires, 1967, 245 pp.)

Filmografía:

Título Original: Informes y Testimonios, La tortura política en la Argentina, 1966-1972

Dirección: Diego Eijo (h), Eduardo Giorrello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina, Silvia Vega

País: Argentina

Categoría: Ficción

Duración: 94 min.

Año: 1972 -73

Título: Los taxis

Dirección: Diego Eijo, Eduardo Giorrello, Ricardo Moretti, Carlos Vallina, Alfredo Oroz, Sylvia Verga.

País: Argentina

Duración: 25 min.

Año: 1967 - 1970

Título: Los hijos de Fierro

Dirección: F. Solanas

País: Argentina

Duración: 120 min

Año: 1978

Título Original: Los rubios

Dirección: Albertina Carri
País(es): Argentina
Categoría: Ficción
Duración: 89 min.
Año de producción: 2003

Título original: Géminis
Dirección: Albertina Carri
Productora: Matanza cine
País: Argentina
Categoría: Ficción
Duración: 85 min.
Año: 2005

Título original: La Rabia
Dirección: Albertina Carri
País: Argentina
Categoría: Ficción
Duración: 83 min.
Año: 2007

Título Original: Restos
Dirección: Albertina Carri
Producción: 25 miradas 200 minutos del Bicentenario. Presidencia de la Nación.
 Universidad de 3 de febrero
País: Argentina
Categoría: Documental
Duración: 9 min.
Año: 2010

Título Original: "M"
Dirección: Nicolás Prividera
País: Argentina
Categoría: Documental
Duración: 150 min.
Año de producción: 2007

Título original: Papá Ivan
Dirección: María Ines Roqué
País: Argentina y México
Categoría: Documental
Duración: 55 minutos
Año: 2000

Título: En ausencia
Dirección: Lucía Cedrón
Fotografía: Marcelo Lavínman, en color.

Montaje: Gonzalo Santiso, Miguel Perez.

Música: Sebastian Duplaquet.

Duración: 15' min.

Año: 2002

Título: Cordero de Dios

Dirección: Lucía Cedrón

País: Argentina y Francia

Año: 2008

Duración: 90 minutos

Guión: Lucía Cedrón y Santiago Giralt

Producción: Lita Stantic

Productora: Lita Stantic Producciones, Les Films d'Ici y Goa Films

Teatro:

Título: Cine accidental, la vieja carrera

Musicalización y Dirección: Carmen Baliero

Música en vivo e improvisación: Carmen Baliero (piano), Gerardo Cavanna (percusión), Cecilia López (sonorización y sintetizador) y Carlos Vega (contrabajo).

Montaje: Ian Kornfeld

Duración: 90 minutos

Año: 2010

Título: Mi vida después

Dramaturgia y dirección: Lola Arias

Duración: 90 minutos

Año: 2010 - 2011

Textos:

Título: El trato

Publicación: Crítica del testimonio: Ensayo sobre las relaciones entre memoria y relato (Cecilia Vallina Editora). 2009. Rosario

Autor: Cecilia Vallina

Título: La casa de los conejos

Publicación: Edhasa literaria. 2008. Buenos Aires

Autor: Laura Alcoba

Título: Los Rubios. Cartografía de una película

Publicación: Ediciones Graficas Especiales S.A. 2007. Buenos Aires

Autor: Albertina Carri

Edición: Fernando Martín Peña

Título: Mi nombre es Victoria: Una lucha por la identidad

Publicación: Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 2009

Autor: Victoria Donda

Título: Una misma noche

Publicación: 2012

Autor: Leopoldo Brisuela

Edición: Alfaguara

Título: Una muchacha muy bella

Publicación: 2013

Autor: Julián López

Edición: Eterna Cadencia

